

RIVISTA DI STUDI ESOTERICI



# L'ACACIA

N.2 - 2010

---

1 San Leo e la Gran Loggia di Rito Simbolico, Serenissimo Presidente del R.S.I. Giovanni Ceconi • 5 *Pier Antonio Bacci*, GLI IDEALI DI BELLEZZA IN PIERO DELLA FRANCESCA • 31 *Gianmichele Galassi*, IL MODELLO DELLA BELLEZZA: DAL VERO ALL'ESTETICA • 39 *Aristide Pellegrini*, ELEMENTI PITAGORICI IN DANTE: ALCUNE NOTAZIONI • 53 *Giacomo Maria Prati*, CRISTO E LA MELANCONIA • 75 *Giovanni Lombardo*, ESOTERISMO E SESSUALITÀ.

# RIVISTA DI STUDI ESOTERICI

# L'ACACIA

**N.2 - 2010**

NUOVA SERIE

RIVISTA SEMESTRALE  
DELLA SERENISSIMA GRAN LOGGIA DEL RITO SIMBOLICO ITALIANO

*Direttore*

Giovanni Cecconi

*Direttore Responsabile*

Vinicio Serino

*Comitato di direzione*

Mariano L. Bianca  
Giovanni Cecconi  
Riccardo Scarpa  
Vinicio Serino

*Redattore capo*

Giovanni Mendicino

*Collaboratori di redazione*

F. Franciosi, *Università di Padova*  
M. Gualtieri, *Università di Alberta (Canada)*  
R. Haase, *Hans Kaiser Institut di Vienna*  
H. Reinalter, *Università di Innsbruck*  
A. Szabo, *Università di Budapest*

*Comitato di redazione*

Francesco Biondi  
Ariberto Buitta  
Giuseppe Capruzzi  
Nicola Di Modugno  
Flavio Di Preta  
Paolo Di Tullio  
Vincenzo Ferrari  
Vittorio Gnocchini  
Moreno Neri  
Paolo Pisani  
Piero Vitellaro Zuccarello

*Art director e iconografia*

Angelo Pontecorboli

*Realizzazione editoriale e abbonamenti*

EDAP - Angelo Pontecorboli Editore  
angelo@pontecorboli.it

*Editore: Rito Simbolico Italiano*

Reg. Stampa Tribunale Roma: 386/2007  
del 18/09/07 - ISSN 0393-9782

---

*Abbonamenti*

Prezzo di una copia: Euro 10,00 - Prezzo abbonamento annuo: Euro 20,00

Versamento su Conto corrente postale 15000565 intestato Pontecorboli Angel





## SAN LEO E LA GRAN LOGGIA DI RITO SIMBOLICO

La rocca di San Leo, per la sua essenza, ha provocato, in noi, sensazioni indescrivibili ed indelebili, nel tempo.

Emozioni di momenti magici, pieni di fascino:

“volavamo, confondendoci con l’azzurro del cielo; eravamo sulla terra, ma volavamo ...”.

Alla visita della cella di Cagliostro ... la nostra mente ha incominciato a correre, a viaggiare; eravamo con i piedi a terra, ma il nostro essere era in viaggio; tutto in un silenzio che parlava.

Per entrare al suo interno, abbiamo percorso una salitella, erta, sufficiente a farci faticare, ed ad indurci a sostare, al solo cospetto delle nostre coscienze.

Usciti dalla cella, per entrare nel tempio, il nostro sguardo ha spaziato verso la natura circostante, avvolta dalla luce tipica del tramonto, che colorava la pietra di un colore particolare. Un colore che solo l’incrocio degli agenti atmosferici portava alla luce.

Nobile e fiera, la rocca si lasciava guardare. E i nostri pensieri erano liberi da rumori e metalli e dall’incessante frenesia della vita...

La rocca, allestita come Tempio, per noi, luogo sacro, aveva sancito il limite del mondo moderno e, quasi, fuggendo da inconsapevole frontiera, ci aveva spinto verso un mondo diverso, quanto un tempo lontano.

In religioso silenzio, ammiravamo il paesaggio circostante; nel turchese del cielo, netta, si stagliava la campagna circostante.

Il mare, biondo delle coltivazioni, pareva bonaccia in cui s'innalzava, maestosa, la sagoma della rocca

Le messi, accarezzate dal gentile soffio della storia, si muovevano e danzavano come una ballerina d'oriente.

La Rocca, coi suoi torrioni silenziosi e guardiani era lì, unico spettatore del miracolo chiamato natura. E tra l'azzurro del cielo e la terra, l'aria, permeata dai profumi di piante selvatiche si gonfiava del profumo dell'amore

San Leo, luogo sacro o che altro?

Entrare al suo interno ed accarezzare la pietra della costruzione, resa ruvida dal tempo; sostare nella cella, prigionia di "Cagliostro"; sentire il profumo della vegetazione mischiarsi all'odore della storia; guardare, in alto, nell'azzurro, qualche nuvola veloce, morbida e bianca; assistere, come d'incanto, all'improvviso scatenarsi le forze della natura, con pioggia incessante, tuoni, lampi ed un cielo cupo che più nero non si può ... Tutto ha contribuito a far sobbalzare il nostro cuore!

Ed allora pensi che niente ti divide dalla natura, dal Principio, dall'Artefice dei mondi, dal Grande Architetto dell'Universo, proiezione del nostro microcosmo nel macrocosmo; la tempesta improvvisa, violenta e selvaggia ha suscitato quesiti, eterne domande che il nostro intimo si pone, incessantemente. Sole e tempesta contemporaneamente, l'umano cammino tra il bianco ed il nero. L'uomo finito nell'infinito, nel suo deambulare, mai eternamente, definito e certo.

Nonostante le forti raffiche di vento e la pioggia battente, che ha impedito, in buona misura, la visita del museo del Risorgimento, abbiamo comunque respirato un'aria magica: provvidenziale tempesta!

Sentirsi addosso gli occhi della storia, gli Eroi del Risorgimento, le anime dei Fratelli passati all'Oriente Eterno e le indelebili emozioni dei passi dell'Iniziazione ha provocato emozioni indescrivibili.

In quella cornice piena di sacralità, viaggiando, ci siamo incamminati verso immagini, sogni, momenti della nostra vita che, susseguitisi nel tempo, avevano lasciato le loro tracce, gli uni negli altri.

Nel sacro silenzio del Tempio, unito alla tempesta della natura, i nostri cuori rimbombavano nelle nostre orecchie e nelle tempie, aumentando, come dopo una corsa.

Abbiamo rincorso memorie perdute, che avevano lasciato i segni indelebili di quello che fu!!

*Cari fratelli Maestri Architetti,*

la Gran Loggia di Rito Simbolico, del 2011, tenutasi a San Leo, all'interno della Rocca, nel modo come si è svolta e sviluppata ha come materializzato, in ognuno di noi, la presenza del sacro, sì da consentirne l'intima percezione.

Ognuno di noi, dal canto suo, ha cooperato sostenendo lo sforzo immenso, necessario all'allestimento della dimora divina. Sforzo che ha generato la condizione ideale perché il sacro facesse davvero irruzione nel mondo.

Come è noto, lo spirito soffia dove e come vuole anche se ci capita, sovente, di non avvertirne la presenza, là, dove essa è pure più certa, negli atti dell'amore e della santità, nei frutti dell'intelletto creativo, nel sublime dell'universo. Allora, il Tempio, ancorchè, scolpito nella roccia, è come abbandonato e cade in rovina o viene distrutto dalle orde di coloro che, di fatto, non hanno appreso i rudimenti dell'Arte.

Noi tutti siamo, però, vincolati ad allontanare ciò che può condurre al disordine ed alla disarmonia e, come, sentinelle dell'ordine e dell'infinito non lo permetteremo.

Il nostro sforzo di fissare, in noi, pietre, la presenza divina, costituisce la base di ogni "arte sacra" sia essa pittura, musica, poesia. O, semplicemente, di ciò che ognuno di noi, sul palcoscenico della vita, è portato a fare, a seconda delle proprie possibilità e specificità.

Essendo, però, il massimo grado di fissità, simbolizzato dalla pietra era prevedibile che San Leo divenisse una sorta di contenitore, perenne, delle nostre istanze, aspirazioni, dubbi e certezze, nello stesso tempo.

La Gran Loggia di Rito Simbolico Italiano e, quindi, San Leo, rappresentano, ora, per noi Maestri Architetti, il luogo d'unione tra cielo e terra, dove lo spirito divino, invisibile, ma, presente, dimora.

Ci siamo collocati, in una prospettiva spirituale, al centro del mondo, sottraendoci all'indefinito dello spazio e del tempo, giacchè, qui ed ora, il Grande Architetto dell'Universo è presente!!

Grazie, Fratelli MM.AA. per aver contribuito a suscitare nuovamente in me queste sublimi emozioni.

IL SERENISSIMO PRESIDENTE DEL R.S.I.  
*F.M.A. Giovanni Cecconi*





## GLI IDEALI DI BELLEZZA IN PIERO DELLA FRANCESCA

*Pier Antonio Bacci*

### **Premessa**

Fede e Ragione, così come Esoterismo e Razionalità (categorie sempre da scrivere con la maiuscola), non sono in antagonismo ma in sinergia, soprattutto quando vengono usati nei loro più veri significati, cioè senza elevarli a dogma o metterli all'indice.

E' molto facile fare della Ragione la giustificazione del tutto, perché ragionare è facile, mentre scegliere di conoscere se stessi è invece difficile, perché richiede un "lavoro muratorio"... e, forse, Piero della Francesca lo sapeva.

## I quattro elementi

Il binomio “Libertà e Bellezza”, a cui si aggiunge il binomio “Regole e Rispetto”, è certamente un grande assente nella nostra attuale società: basta vedere l’arroganza e l’intolleranza delle persone o lo scempio estetico fatto all’ambiente e ci viene il dubbio che, se l’Essere Umano non riesce a compiere la Grande Opera sia dentro che fuori di sé, alla fine, sicuramente e per disperazione, la Natura compirà da sola quello che la nostra specie non è stata capace di fare: e sembra che tutto questo sia anche scritto.

Siamo terrorizzati quando il nostro mondo scatena i suoi elementi, quando Terra, Acqua, Aria, e Fuoco decidono di ricordare agli Uomini le regole del gioco e la follia di vivere senza regole e rispetto”, un rispetto dovuto anche al nostro Pianeta – un tempo inteso come Grande Madre dei viventi – oltre a ricordare che, forse, esiste un “percorso prefissato o casuale” che non è possibile evitare ed a cui bisogna prepararci.

La Morte è la grande paura dell’Essere Umano, per il fatto che non è dato sapere cosa si nasconde dietro quel buio tunnel. Morte significa assenza di Vita, assenza di Luce e ritorno al Caos, in quanto la Vita sicuramente ha un suo Ordine.

Non c’è bisogno di scomodare apocalittiche teorie filosofiche o scientifiche per comprendere che stiamo vivendo un “grande cambiamento”, un’apocalissi annunciata sia nei testi sacri, che nella Tradizione che, ancora, nei più banali e terreni teoremi della termogenetica, o legge dell’entropia, secondo la quale *“la materia e l’energia presenti nell’universo possono essere trasformate in una sola direzione”*. Cioè da uno stato disponibile ed uno non più disponibile: sì che, in sintesi, passiamo continuamente da uno stato di ordine ad uno di disordine (Ungarelli M., 2010).

Energia e materia sono costanti nell’Universo e possono essere solo trasformate con un’inevitabile dispersione energetica che *“non è distruzione, ma passaggio”*, da uno stato di disponibilità maggiore a uno minore.

Chi è abituato a usare solo la Ragione può anche cadere nel terrore e nella disperazione, al contrario dell’Iniziato, capace di comprendere il profondo significato della frase di Miskin, nell’Idiota di Dostowiesky: *“la Bellezza salverà il Mondo”*, un’utile indicazione segnaletica per scoprire la via che può dare un senso alla Vita (Oppo A., 2003).

## Riflessioni sulla Bellezza

Nella sua scala dei valori, il filosofo greco Platone mette la Bellezza al secondo posto, dopo la Salute e subito prima della Fortuna: e se la Salute è *“il silenzio degli organi”*, così come la definisce il medico francese René Leriche riprendendo un concetto di Paul Valery, noi potremmo dire che la Bellezza è *“l’armonia dell’anima”*.

Vari sono stati i tentativi per identificarla. Così, se la mitica Saffo è sicura che bello e buono vivono assieme, il filosofo scozzese David Hume la ritiene un’“esperienza” privata e personale poiché essa sta solo negli occhi di chi guarda. Mentre Dionigi

Aeropagita crea una sua “Teologia della Bellezza” per la quale entrare nell’intimo e nell’essenza delle persone e delle cose vuol dire infine percepirne e riuscire a contemplarne la perfetta bellezza.

Forse è una bellezza universale molto vicina a quel concetto della Bibbia secondo il quale Dio fece il mondo “*Thov*”, tradotto agli inizi come Buono, ma da intendere invece come Bello, nella più appropriata traduzione greca di “*Kalos*”, poiché il Buono è già compreso nel Bello.

In ebraico, l’aggettivo *Thov*, al femminile *Thovah*, significa: “*bello/buono/vero*”, come si può ben capire dal buongiorno ebraico “*boqer thov*”, affinché il prossimo abbia un giorno “*bello e buono*”, e che sia anche un giorno “*vero*”.

Anche Giovanni Paolo II° ricorda che “*La Verità è garanzia di Libertà*” (Giovanni Paolo II°, 1987), una frase che si può estendere oltre al senso agostiniano di Rivelazione, entrando nel senso ebraico e più iniziatico di “qualcosa adeguata all’Idea generatrice”, al Verbo primo, in una Bellezza che rimanda alla Trascendenza e ricorda come, nella Natura e nell’Universo, sia possibile percepire la Bellezza Assoluta di cui la realtà non è altro che la rappresentazione terrena dell’Archetipo Universale.

La “Verità” può essere anche intesa come l’esaltazione del “Bello, Buono e Vero”, e per questo non si può e non si deve cercare di definire la Bellezza, perché non si può limitare una cosa infinita, ma occorre invece imparare a percepirla e viverla.

### “*Vivere non necesse, navigare necesse est*”

La Tradizione Iniziatica è talvolta incredibilmente affascinante: nel Tempio si entra passando sotto Ercole, la Forza maschile, poi si saluta Venere, espressione della Bellezza e dell’equilibrio, per arrivare fino alla Minerva, cioè la Saggezza e la Luce.

Quando si accendono le tre Luci e viene avviato il Lavoro muratorio, nel Tempio risuonano tre bellissime frasi: “*...che la Saggezza lo **Illumini** ... che la Bellezza lo **Irradi** e lo **Compia** ... che la Forza lo renda **Saldo**”.*

Perché la Tradizione ha attribuito alla Bellezza due funzioni? Certamente non si deve parlare di *Bellezza da osservare*, ma di una *Bellezza Vissuta* e profonda che ha come caratteristica principale quella di irradiare, così come fa il Sole: essa ha cioè il compito di diffondere energeticamente l’Idea e di compiere il Lavoro. E’ femmina, generatrice e sta fra e la Forza maschile di Ercole e l’androgina saggezza della Minerva, trait-d’union fra cielo e terra, trascendente ed immanente, interiore ed esteriore, sacro e profano, a significare la volontà di portare all’esterno il Lavoro fatto.

Nei messaggi iniziatici, Libertà e la Bellezza costituiscono grandi vie di miglioramento per l’Uomo che “*chiede la Luce*”, ma soprattutto sono insostituibili strumenti di realizzazione per l’Essere Umano. Dove c’è Luce c’è Bellezza, dove c’è Bellezza c’è Armonia e “Proporzione”.

## Le divine proporzioni

Nel trascorrere del tempo e nelle varie trasformazioni delle società sono cambiati i canoni della bellezza e i gusti estetici, ma sono rimaste inamovibili ed eterne le regole della Geometria universale e di quelle Proporzioni divine che gli stessi Romani ripresero dalla cultura greca, tanto che Vitruvio, già nel primo secolo avanti Cristo, così scriveva: "... *la natura ha composto il corpo umano in modo tale che il viso, dal mento all'alto della fronte, fosse la decima parte del corpo ...*".

Pitagora (569-547 a.C.) pensava che la Bellezza potesse essere spiegata con la Numerologia; Platone (427-347 a.C.) ci ricorda che la contemplazione della Bellezza fa parte della vita stessa; Aristotele (384-322 a.C.) definisce la Bellezza come il rapporto aritmetico dell'Ordine diviso la Proporzione.

Nel suo "*De Architectura*", Marco Vitruvio Pollione descrive le proporzioni numeriche e geometriche che caratterizzano l'uomo e che si rifanno a quei Numeri e a quelle Geometrie con le quali è stato pensato e generato l'Universo. Rappresentano cioè gli stessi rapporti geometrici che i Greci chiamarono "*Proporzioni divine o auree*" (Vitruvio M.P., 25° C.).

E la cosa non sfuggì al genio di Leonardo da Vinci (1452-1519 d.C.) che, grazie agli studi fatti sui cadaveri presi in prestito da qualche cimitero, ha lasciato intriganti e perfetti disegni che descrivono minuziosamente l'anatomia umana: un capolavoro di bellezza, armonia e proporzione.

Con il termine "proporzione" si definisce allora il rapporto fra due differenti misure, nella "proporzione aurea", in pratica, prendendo in esame due linee, il segmento più grande deve risultare il 62% del totale: viene così a crearsi un rapporto numerico che simboleggia la costante e armonica relazione fra differenti grandezze, facendo osservare che numeri diversi producono asimmetria e diversità a ritmo instabile; numeri eguali producono simmetria e ritmi monotoni; mentre è sempre il "numero aureo" che produce armonia ed equilibrio fra proporzioni.

Nel corso del XIII secolo, nella prestigiosa scuola universitaria pisana, lavorava il fisico Leonardo Fibonacci, considerato il primo algebrista cristiano ed il più grande matematico del Medio Evo, capace di sviluppare quelle conoscenze matematico-esoteriche che lo porteranno alle sue grandi universali scoperte, fra cui la definizione del valore del rapporto matematico numerico "1,618". Il "*phi*" che definisce il "numero aureo delle proporzioni", un numero magico verso cui, coscientemente o meno, si riferiscono pittori, scultori, ingegneri, architetti, geometri e chirurghi estetici quando costruiscono le loro opere, in ossequio alle immutabili regole della Geometria Universale.

In pratica, per costruire un "aureo" rettangolo, occorre che un lato misuri "1" e l'altro "1,618", più la nostra forma si avvicina a questo rapporto e più la proporzione è divina. Sembrerebbe strano, ma tutto nell'Universo, compreso il nostro corpo, sembra rispettare tali proporzioni.

Vitruvio, Filolao, Platone, Galeno, Boezio, Teone di Smirne, Bonaventura da Bagnoregio hanno studiato le proporzioni, ma è con il matematico Pitagora, nella sua "*Tetraktys*", che si passa dal concetto aritmetico al concetto geometrico-spaziale. Per

arrivare a Luca Pacioli di Sansepolcro, che apporterà uno dei contributi più importanti per l'armonia e le stesse proporzioni

Nel suo *“De prospectiva pingendi”*, oggi magistralmente edito dal Museo Aboca di Sansepolcro (Ciocci A., 2009), Piero della Francesca svilupperà infine quella prospettiva che stravolgerà la stessa arte pittorica influenzando in quasi tutti i più grandi artisti e che porterà ai suoi grandi capolavori, come gli affreschi della *“Leggenda della Vera Croce”*, il famoso *“Duca di Urbino”*, la *“Sacra Conversazione”* o la splendida *“Madonna del Parto”*.

La Bellezza, però, non è solo questione di geometriche proporzioni: una casa armonica e proporzionata ha bisogno di qualche altra cosa che la renda viva, poiché la foto rende eterna l'immagine della casa, ma non riesce a descrivere le emozioni dei suoi abitanti.

Piero della Francesca sapeva tutto questo ed ha nascosto nei suoi capolavori, ma sempre in evidenza, utili indicazioni per interpretare le Proporzioni da lui per primo descritte, usando anche messaggi iniziatici per alzare il velo su alcuni segreti della Vita e della Generazione, attraverso una sua particolare visione della Bellezza.

## La bellezza per Piero

Il periodo storico in cui visse Piero della Francesca fu particolare: era il tempo del Medio Evo avanzato verso il Rinascimento e prima del Concilio di Trento, quando molta parte della cultura era definita eretica e pericolosa per la Chiesa Romana. Eppure, quelli, furono anche secoli che portarono all'esaltazione di grandi valori espressi con la centralità dell'Essere Umano e di tutte le Arti.

Una tipica caratteristica di quel tempo, data proprio dall'Umanesimo e dalle grandi scuole filosofiche, era l'abitudine di associare il razionale ad un percorso interiore profondo e intimo: e non a caso quel periodo ci ha regalato Dante Alighieri, Petrarca, Michelangelo, Leonardo, Antonello da Messina e tanti altri.

Piero della Francesca è espressione della terra toско-umbra, là dove ha creato opere che riescono a rendere eterni i valori universali e dove *“arte, fede, cultura e storia sono mirabilmente condensati in un unico messaggio di armonia ricco di umanità e di continuità, assolutamente in grado di unire le generazioni passate con quelle a venire”* (Faralli E., 2007).

E' difficile non vedere la realizzazione artistica di uno dei principi basilari della Tradizione Iniziatica, dove i Maestri passati si uniscono ai Maestri futuri attraverso il lavoro di Presenti, in una catena indissolubile di Conoscenza spesso fatta di cause ed effetti anche razionalmente giustificabili; e dove Ragione e Scienza non sono il fine, ma solo lo strumento per la Conoscenza.

Piero è un riconosciuto genio della pittura, matematica, geometria, architettura e filosofia, grande studioso della scuola di Marsilio Ficino, dalla cui conoscenza derivò il *“Trattato d'abaco”*, dove inserisce *“La geometria teorica”* nella tradizione aritmetica. In tutto questo Piero nasconde anche le grandi nozioni matematiche derivate

dagli “*Elementi*” di Euclide, dal “*De Architectura*” di Vitruvio fino alle “*Opere*” di Archimede, un trattato che traduce e a cui dà nuova vita. (Maetzke M., 1998)

Questi grandi maestri e l’intima unione con i più profondi principi dell’Umanesimo saranno muse ispiratrici e solide basi scientifiche per la realizzazione dei suoi capolavori, come il “*De prospectiva pingendi*” e il “*Libellus*” del 1480, grazie a cui “*non solo rivoluziona la storia della pittura e segna il passaggio dal Medioevo al Rinascimento, ma consegna all’Umanità un vero messaggio di valori e di nuove riflessioni tali da influenzare tutto il Novecento*” (Rutelli F., 2007). Non è quindi sbagliata la definizione con cui Salvatore Settis descrive la “proporzione”, definendola come sua “*arma assoluta*” (Settis S., 2010).

Il suo senso della Bellezza, per altro, non si esaurisce nelle perfette proporzioni, nell’armonia dei colori e nella perfezione del gesto, indice di grandezza artistica, ma si estende in quel sottile messaggio teso a realizzare il tradizionale invito del rituale massonico: “*Lo irradia e lo compie*”.

Bello significa splendente, una caratteristica che evidenzia la luce, la luminosità, il calore e la vibrazione energetica, importanti sentieri per compiere la Grande Opera della Vita.

La curiosità della mente dell’osservatore che insegue la Natura non ha difficoltà a fermarsi sull’Uovo, un miracolo della stessa Natura che contiene il germe della sua stessa vita e che, da solo e grazie al calore e alla vibrazione energetica, produce la “Forma della Vita”, una vita finita, viva e vitale.

## La bellezza del volto

Così come negli Animali, nel corpo di qualunque Essere Umano è rappresentato l’Universo e tutte le sue divine Proporzioni, ma è grazie alla mimica ed alle varie espressioni, create dalla meravigliosa ed incredibile struttura neuromuscolare e adiposa del volto, che si riesce a scoprire l’intimo rapporto fra Corpo e Anima: se il Corpo è la “Forma” per stare nel mondo, l’Espressione è la “Lettura” dell’Anima.

I volti di Piero della Francesca hanno sempre una perfetta costruzione geometrica e perfette proporzioni, ricordano che in Natura è tutto sferico, cilindrico o semicircolare, offrendo anche precise indicazioni iniziatiche quando l’attento osservatore va a cercare soprattutto la Bellezza.

Ogni sua rappresentazione della “Madonna” ha il volto serio ma non triste, serio ma non severo, bello ma non luminoso. Gli occhi sono sempre bassi, con un’espressione riflessiva e i capelli legati.

Piero non è mai superficiale e le sue opere fanno parte della sua visione del mondo: ogni qual volta dipinge una “*Ma-donna*” come matrice del mondo, egli porta sempre l’osservatore a riflettere in se stesso, indicando la via prima della Conoscenza.

E’ una Bellezza divina, al contrario di quella irradiata dal volto della “*Maddalena*”, che si presenta con i capelli sciolti e una luminosa femminilità, con il misterioso sorriso e lo sguardo intrigante e terreno.

C'è una luminosità differente rispetto anche alle sensazioni trasmesse dalla “*Madonna del Parto*”, dipinta da Piero intorno al 1460, una magnifica interpretazione della Gestazione custodita per molto tempo nella Cappella di Momentana, a Monterchi di Arezzo, lungo quella strada di pellegrini francigeni diretti a Roma in una via di riscatto morale e di salvezza, in un inno alla Vita.

Storie di paese vogliono che il capolavoro di Monterchi rappresenti sua madre da poco deceduta o una donna a cui l'artista era legato. Non importa chi sia, la potenza sta nel messaggio che si trasmette. Nei suoi dipinti Piero rappresenta gli stessi volti o simili, sempre strettamente legato alle sue proporzioni che, se da un lato hanno esaltato luminosità e contrasti, dall'altro hanno forse limitato alcune espressività.

Piero ha un'immensa capacità tecnica e artistica per sfruttare colori e contrasti in modo tale da amplificare le proporzioni, ma, oltre all'indiscussa arte, la sua grandezza sta soprattutto nel condurre l'osservatore a concentrarsi nei messaggi che sono nascosti nell'anima del dipinto. Da tale punto di vista, allora, la *Madonna del Parto* è la più grande rappresentazione di quest'anima nascosta in quella Bellezza che Piero sente e descrive come un segreto della Vita, facendo aprire a due Angeli, i due Giovanni, l'universale teatro dove l'Idea genera la Forma (fig.1).



1

## L'eternità di Monterchi

Apparentemente nascosta fra indistinti palazzi, ma posta bene in evidenza proprio nel bel mezzo della vita notturna londinese, in una traversa di Trafalgar Square si trova la Chiesa cattolica dei Padri Maristi, dal perimetro poliedrico geometrico. Sul fondo, dietro l'altare, un grande e luminoso quadro dalle tinte del nostro tricolore attira lo sguardo con una festosa scena di una campagna assolata e piena di fiori, dove, sotto una rigogliosa quercia, una bella ragazza sorride felicemente mentre il suo ve-

stato candido lascia vedere quel Bambino quasi pronto per venire alla luce a portare la Luce, in un'esaltazione della bellezza della Vita.

La gioiosa scena di quel quadro anonimo costringe il viandante a fermarsi in rispettoso silenzio, così come capita nella piccola Monterchi, resa famosa ed eterna nel più classico miracolo dell'arte, da quello sconvolgente affresco dove Piero ha evidenziato come, durante la gravidanza e l'allattamento, nella donna succede qualche cosa di misterioso che permette alla futura mamma di assumere una bellezza tipica ed inconfondibile, come se una nuova luce di vita iniziasse a pervadere tutto il corpo per irradiarsi nel prossimo.

Ogni persona curiosa di sapere e che ama la scienza non può dimenticare che nella gravidanza e nell'allattamento succede qualcosa che, pur rispettando proporzioni e strutture, cambia completamente l'organismo femminile irradiando una bellezza nuova e non descrivibile, ma con variazioni endocrine misurabili e tali da ricevere e costruire una nuova vita.

Il fascino della maternità fu percepito anche da molti artisti di quel tempo che realizzarono varie immagini della "*Madonna in gravidanza*", frequenti specialmente nella pittura del quattrocento e del cinquecento, anche se in seguito divennero sempre più rare.

La "*Madonna del parto*" è un affresco affascinante che rende omaggio alla magia del momento della gestazione, dove il "*Sacro Volume*" racchiuso in quel "*Sacro Grembo*" è circondato da raccoglimento e serenità, assieme ad un'invisibile, ma percepibile, aura di serenità e dolcezza. Mentre quella Madonna proietta il suo dolce sguardo nel mondo, due angeli sollevano la tenda per scoprire la nicchia rivestita di broccato rosso e ornata da fini ricami d'oro che fa da scrigno e da sfondo, senza turbare la sacralità della scena ma contribuendo, invece, a evidenziare la dolcezza della mano che protegge quel miracolo anatomico che contiene il nascituro.

La "*Madonna del Parto*" si riallaccia agli antichi misteri del Femminino Sacro e non tralascia neppure l'occulta "*Terribilis est locus iste, hic domus dei est et porta coeli*", una frase che si ritrova in tante luoghi sacri, iniziando da Rennès Les Chateaux (*Volterri R, 2003*), che non solo ricorda che quel luogo richiede timore reverenziale perché è la porta del Cielo, ma segnala il metaforico luogo dove la Gestazione diventa una misteriosa fusione dei sessi per una nascita divina, un luogo da cui nasce e proviene la Vita, di cui la Bellezza è lo strumento principale.

Anche se il parto è sofferenza e dolore, questo capolavoro riesce ad ispirare solo amore, l'infinito amore che emana da qualsiasi madre, sia nell'attesa che nell'allattamento, evidenziando che nessuna cosa potrà risultare più esaltante e misteriosa della possibilità di generare una vita, una sensazione che gli uomini non avranno mai.

E questo deve far meditare, profondamente, e Piero lo sa, dando grande spazio nei suoi capolavori a quella "*Sacra Femminilità*" che sa generare.

Per questo motivo Piero della Francesca non è l'artista della Morte, ma il cantore eterno della Bellezza della Vita: egli non ci ha lasciato un'Ultima Cena, ma una

“*Resurrezione*”, un capolavoro custodito a Sansepolcro che tanto ricorda il dipinto di Poussin “*Et in Arcadia ego*”. Opere ambedue realizzate per ricordare il senso della Vita, di cui la morte è un passaggio necessario in un riordinamento energetico del ciclo Ordine - Caos (fig. 2).



2

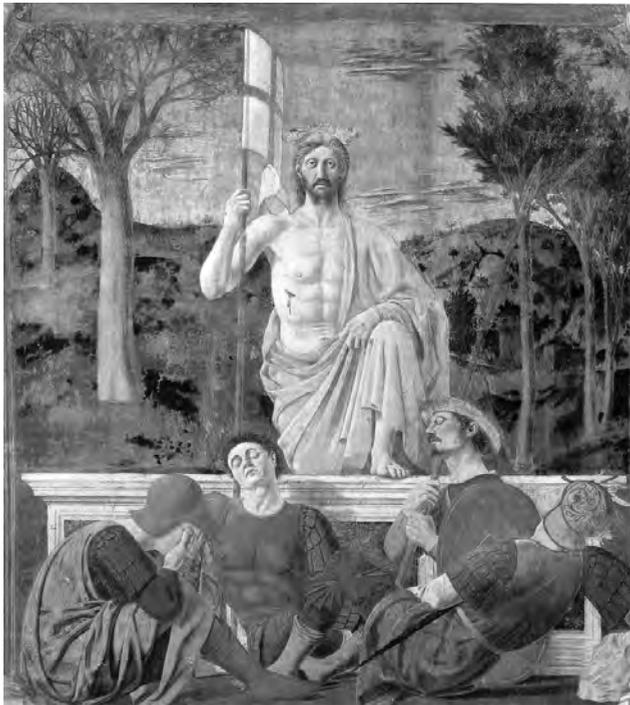
### Flagellazione e Resurrezione

Come tutti gli artisti, anche Piero della Francesca ha realizzato ciò che il committente gli aveva chiesto, un committente che quasi sempre era un potente signore, un politico o la Chiesa. Probabilmente questo dovette valere anche per la “*Flagellazione*”, custodita nel Palazzo Ducale di Urbino e dipinta nel 1447, una delle opere più enigmatiche dell’artista toscumbro, da alcuni interpretata come la scena di preparazione alla Crociata, da altri una rivisitazione della Passione di Cristo a cui assistono tre sommi sacerdoti discutendo sui problemi della Chiesa (fig. 3).

Mentre descrive quel drammatico momento, Piero introduce potenti messaggi iniziatici, come il cielo stellato nel segno di Costantino, descrivendo l’ordine astrologico, o la scena dal pavimento a scacchi dove spicca la “*Colonna della Passione*”, una colonna marmorea che si trasformerà nel “legno” protagonista della “*Resurrezione*”, custodito nel Museo di Sansepolcro e dipinto intorno al 1460, dove il Cristo, al centro di un triangolo equilatero che ha per base il sarcofago e per testa l’areola di santità, tiene ben stretto il legno del Trionfo (fig. 4). Sull’asta sventola il vessillo crociato, mentre il Cristo risorto costituisce la linea di separazione fra le due parti, quella sinistra, fredda e invernale, quella destra, rigogliosa e estiva.



2



4

In queste come in ogni altra opera dell'artista aretino, si nota il rigore e lo sforzo nel definire quelle proporzioni che si esaltano soprattutto nella descrizione della storia del legno della Croce, soggetto dell'affresco terminato nel 1466 e custodito in San Francesco, ad Arezzo, oggetto di un grande restauro apprezzato in tutto il mondo (Ronchey S., 2006) (fig. 5).



5

### L'albero metafora

Piero della Francesca è ricordato per le sue proporzioni, per i suoi messaggi iniziatici e per la “*Leggenda della Vera Croce*”, cosicché ogni curioso visitatore si avvicina sempre con rispetto a questo incredibile affresco, credendo di scoprire una nuova, anche se differente rivisitazione del tragico percorso della Crocifissione. Invece, un'attenta lettura “iniziatica” del dipinto fa scoprire che il vero soggetto dell'opera non è Cristo né la sua Passione, ma il legno di un albero che racconta la sua vita, iniziando dalla manifestazione del suo germoglio.

Se Piero ha una grande considerazione della pianta che simboleggia il corso della vita e uno dei segreti della Vita, come un “*albero-metafora*” alla cui ombra Cristo riceve l'introduzione nel sentiero della Conoscenza, così la “*Leggenda della Vera Croce*” descrive un allegorico viaggio dentro il segreto della Conoscenza stessa, iniziando dalla scoperta della pianta “magica”.

Nell'affresco si narrano le imprese della Croce di Cristo sul modello del Santo Graal, iniziando con la storia della crescita dell'albero dal corpo di Adamo; poi il legno che si rivela; quindi la vicenda miracolosa di Cristo e la Crocifissione; la scomparsa e il trafugamento; la battaglia della Croce e il trionfo finale della battaglia di Costantino, tutta basata sull'eterno simbolo di armonia, sofferenza e vita. Prima dello scontro contro Massenzio, Costantino sogna questa storia e nel suo sogno si può ritrovare la frase di Einstein: "*The imagination is important, not knowledges*", l'immaginazione è più importante delle leggi della Scienza, anche della stessa Conoscenza, perché i sogni sono la via per la loro scoperta.

Piero è l'artista che più manifesta la ferma convinzione nello stretto e indissolubile legame fra Cielo e Terra, immanente e trascendente, la cui evoluzione si sviluppa nella stessa via caratterizzata dalla riscoperta e conseguente esaltazione dell'Essere Supremo o delle Leggi Universali che permettono la completa realizzazione dello stesso "Individuo Libero" nel sentiero della Conoscenza dell'Universo, in un'architettura fatta di Elementi, Proporzioni, Vibrazioni e Armonia, e in un ciclico alternarsi di Caos e Ordine: "*Ab Chaos Ordo*".

Per altro, cercare la Bellezza di Piero nelle forme, nelle proporzioni, nei colori e nelle espressioni è fortemente riduttivo: Piero della Francesca è stato un grande artista, immenso ma estremamente pignolo nelle proporzioni, tanto da limitare, talvolta, anche le espressioni. Almeno per chi scrive, forse Antonello da Messina ha saputo imprimere maggiore espressività e dolcezza nei volti dei suoi dipinti, meno legato come era alla rigida matematica della legge dei numeri e con la capacità artistica di saper equilibrare l'atmosfera della scena con la profondità dell'emozione dei personaggi (fig. 6).



Piero della Francesca, comunque, è un artista infinito, in grado di dare vita alle matematiche proporzioni: conseguentemente non può e non deve essere limitato solo alle sue capacità artistiche perché, oltre l'indiscussa arte, egli riesce a fondere Cuore, Cervello ed Anima nel suo vero messaggio di Bellezza che si esprime nelle forti immagini del mistero della vita, nonché nel più velato e sottile messaggio che rimanda al mistero della Generazione, della Gestazione e della Nascita, un ciclo da sempre simboleggiato nell'Uovo Cosmico.

Qui sta la vera grandezza artistica e iniziatica di Piero della Francesca che, utilizzando numeri e geometrie, ha regalato all'Umanità straordinarie opere d'arte dove, oltre al soggetto ed alla scena, ha indicato la necessità e la via per tentare di carpire il segreto libro della Vita e della Natura, la cui lettura, o tentativo di lettura, appare essenziale per l'Uomo che cerca, a sua volta, di scrivere il libro della propria Vita, cioè di dare un senso alla sua esistenza.

### Una conversazione sacra

Nell'ultimo periodo, Piero scopre la città di Urbino guidata dal Duca Federico da Montefeltro, il capitano di ventura che vive con la splendida Battista Sforza, moglie di talento e custode dei valori dell'Umanesimo, in un ambiente ideale per completare le sue opere "artistico-alchemiche": un vero e proprio ciclo che si esalta, e forse si sublima, nella "*Pala di Montefeltro*" o di "*S. Bernardino*", meglio conosciuta come "*Sacra Conversazione*", dove la Madonna con il suo Bambino si intrattiene con sei santi, quattro angeli e lo stesso Duca. Un capolavoro dipinto tra il 1472 e il 1474 ed ora custodito nella Pinacoteca di Brera, certamente la più importante rappresentazione artistica dell'Universo simbolico (fig.7).

Nel centro "geometrico" dell'opera, la Vergine sta seduta sul trono, dolce e severa regina del Paradiso che tiene sulle ginocchia il suo "Bambino", addormentato su una pelle di agnello: al collo porta una collana che finisce nel plesso solare con un ramo di corallo. Nessuno di loro ha l'aureola di santità.

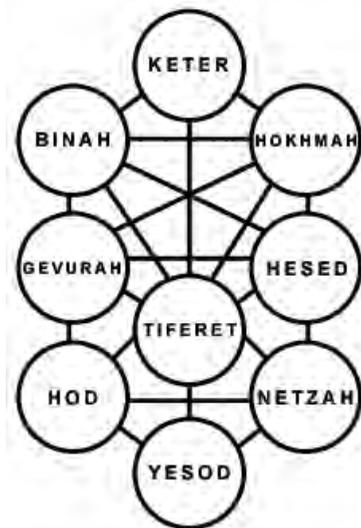
Piero usa lo stesso ramo di corallo nei suoi "sacri Bambini", tutti molto simili, come nella "*Madonna di Senigallia*", un corallo che era certamente un segno propizio di fortuna molto usato in quel periodo, oltre che simbolo cabalistico ed iniziatico ben conosciuto come "*albero delle acque*", dato che riunisce in sé i tre regni, animale, vegetale e minerale, realizzando equilibrio, proporzione e armonia, che sono infine le tipiche caratteristiche della Bellezza.

Nella "*Pala di Montefeltro*", Piero pone in evidenza il Duca di Montefeltro, come se fosse in attesa di giudizio per l'omicidio del fratellastro ucciso per lotta di potere: invece il Duca è in profondo raccoglimento nel sentiero della Conoscenza, un tortuoso sentiero che si percorre con le armi della Perseveranza, della Forza e della Saggezza, uniti dall'equilibrio dato dalla Bellezza dell'Idea generatrice, cioè il Sogno da realizzare.

La struttura portante del dipinto è di tipo cabalistico - e la cabala sicuramente non era ignota a Piero - dove s'intravede l'Albero della Vita descritto nelle "*Sephirot*",



7



8

in quei tre pilastri che rappresentano le tre vie a disposizione di ogni Essere Umano: l'Amore (destra), la Forza (sinistra) e la Compassione (centro), ma è solo nella via centrale che è possibile unificare gli opposti, in quella "via regale" dove si uniscono i rami del Bene e del Male, il maschile e il femminile (fig.8).

Se l'albero sefirotico descrive il progetto divino della Creazione, le sue porte ne sono il sentiero, in un simbolismo molto simile alle orientali Chakra, i punti energetici del corpo, particolarmente identificabili nella verde "Anahata", posizionata sul petto e descritta dal doppio triangolo di Salomone, centro delle emozioni, e nella gialla "Manipura", simboleggiata dal triangolo equilatero sul plesso solare, segno del Fuoco ed energia vitale.

Piero conosceva sicuramente il significato profondo della Bellezza ed ha posizionato il ramo di corallo proprio sulla sesta Sephirot, chiamata "Tiferet", che rappresenta il punto d'incontro tra i piani superiori, spirituali, e quelli inferiori della forma, dove la scintilla divina si incarna in una forma accessibile alla consapevolezza umana (Warrain F., 1999).

Tanto nella più antica Tradizione che nei lavori di Piero risuona forte l'invito a non sfuggire mai alla Bellezza presente nel mondo, neanche a quella del corpo, perché si tratta di doni di Dio da apprezzare e godere nei modi indicati dalla Natura, le cui simili diversità sono ben rappresentate nella Madonna e nella Maddalena.

Utilizzando la "Ghematria", la scienza che studia l'equivalenza fra lettere e numeri dell'alfabeto ebraico (Scholem G., 2003), si può scoprire che il valore della parola "Israel" (541) equivale alla somma della parola "Emet" (441) (Verità) più la parola "Yofi" (100) (Bellezza), che stanno ad indicare come sia possibile armonizzare e riconciliare l'eterna diatriba tra Etica ed Estetica, in una Bellezza che può essere anche solo fonte di piacere corporale, ma a condizione che sia vera, cioè che abbia qualità tali da renderla buona e bella, accettabile dal mondo e non basata sulla falsità, in modo che i suoi effetti corporali si estendano anche nei piani spirituali (Guénon R., 1977).

La posizione del corallo usato da Piero ci ricorda la vera Bellezza indicata dalla Qabbalah in Tiferet, equilibrio delle emozioni migliori, sede del cuore in un Tempio fatto da Maestri Eletti e Illuminati, ove si dimostra che l'Iniziato che segue il piano divino finisce per prendere consapevolezza dei piani superiori e trova il suo sentiero.

Tutto ciò costituisce il simbolico "Albero della Vita", un "albero di sangue" che contiene i "tre regni" e che per questo viene spesso rappresentato da quel corallo che ci riporta ai segreti che numerano, in modo "proporzionale", i cerchi del corpo come rappresentazione di quelle Sfere celesti capaci, entrando in risonanza, di favorire l'armonia del corpo stesso. Il nostro Corpo già contiene l'Energia divina, la materia "Seconda" che contiene la "Prima", in un armonico divenire che si realizza nella "Compassione" e nell'Amore smisurato rivelato dalle complesse emozioni provate contemplando il Bello.

Molto probabilmente, questo è il profondo messaggio che Piero nasconde in quella Sacra Conversazione, invitandoci a tracciare una linea dalle mani del Duca fino alle mani di Giovanni Evangelista (il Verbo), una linea che passa sopra la Tiferet del Bambino, incrocia il corallo e la linea del filo a pendolo che scende dall'alto per finire nel simbolo di Salomone disegnato nel tappeto (fig.9).



9

E' un punto "geometrico e geodetico" insieme, dato che il geografico è solo terreno, un punto che incrocia quella linea verticale che porta l'osservatore a camminare verso la "Conchiglia dell'Essere", in quella splendida definizione con cui la poetessa Patrizia Fazzi descrive la conchiglia bivalve, capace di disegnare la volta del tempio della scena, esprimendo la sua capacità di generare una Perla senza intervento maschile, come una conchiglia vergine (Fazzi P., 2011).

### L'uovo di Piero

Nella geometrica perfezione della calotta della nicchia si può così evidenziare la Conchiglia, simbolo molto usato dai pellegrini di san Giacomo e che Piero ha ricreato in una magica illuminazione che mette in risalto il filo a cui è appeso la perla o l'uovo di struzzo. Questo sembra fluttuare dolcemente sulla testa di Maria, come un filo a piombo in grado sia di segnare la perpendicolare, che di scandire il ritmo del tempo.

Venere nasce dalle acque, come l'Uovo di Piero nasce dalla conchiglia, è la Vita che nasce dall'Essere, la materia seconda che contiene la prima in un continuo dive-

nire. La conchiglia simbolizza la nuova Venere, mentre Maria rappresenta la Bellezza eterna, la Vita e l'armonia degli opposti.

E così, mentre Tiferet è il centro “geometrico e geodetico” della Creazione terrena, la Conchiglia diviene il centro “geometrico e geodetico” dell'Universo, dove nascono e convivono energia, forza e sapienza, e dove si genera quell'asse verticale che porta la Vita e che Piero sembra individuare nella linea verticale che, attraversando l'Uovo Cosmico, congiunge il volto di Maria al corallo del Bambino, finendo nel segno di Salomone.

Viene così ripresentato quell'Albero della Vita che affonda le proprie radici nel mondo sotterraneo, il tronco nella realtà del mondo con i suoi rami che toccano il cielo.

### **L'albero della vita**

Nella storia di ogni Essere Umano, quello che infine veramente conta è il “libro della vita”, quello più difficile da scrivere perché fatto soltanto di esempi, ma nella ricerca dei segreti del mondo l'Arte e la Natura riescono ad indicare la strada: l'Arte perché espressione dell'Anima, la Natura perché libro sacro dell'Universo.

Fra i quadri del Signorelli, dentro lo storico palazzo comunale di Lucignano (Arezzo), si trova una delle più belle opere che l'antica oreficeria senese abbia mai realizzato e che oggi costituisce l'unico esempio al mondo di reliquario a forma d'albero. E' un manufatto in rame dorato ed argento, rifinito con cristallo di rocca e corallo, che lo rende di raro pregio nonché di straordinaria bellezza (fig.10). Se la sua estetica è incontestabile, molto più imponente e profondo è invece il messaggio che “*l'Albero d'oro*” contiene e che riesce ad esprimere, con le sue grandi radici, dove è situata una chiesa gotica, all'imponente tronco di quasi due metri con i dodici rami che terminano con stelle a cinque punte, fino alla cima dove un pellicano sfama i suoi piccoli appoggiato sopra il Crocefisso.



E' uno strano albero, opera d'arte di rara bellezza e altamente simbolica, che sa descrivere i segreti della Creazione e che viene custodito in quel magico paese della Valdichiana che, non per caso, il grande filosofo Elemire Zolla ha definito come "*Camera delle meraviglie in un luogo fatato*" (Zolla E., 2002). Basterebbe solo riflettere su questa definizione per sospettare che quel luogo, a mandorla o ad organo sessuale femminile, possa veramente nascondere un messaggio che chiede riflessione. Nella vita tutto riesce a lanciare messaggi e a indicare quella strada che l'Essere Umano ha sempre la libertà di percorrere o di cambiare, ma solo quando egli è capace di percepirla e di vederla, oltre alla volontà di batterla.

Osservando il richiamo femminile della pianta di Lucignano e il suo magico "*Albero d'Oro*" non è possibile evitare di pensare che quella terra fu calpestata da Piero della Francesca, un artista che, come abbiamo già visto, seppe congiungere fortemente Femminilità e Creazione, unendo la Vita con la Bellezza, in un legame che ricorda il misterioso miracolo della Generazione. (Bacci P.A., 2004).

Nel "*Libro dei Morti*", l'egiziano Dio Rà splende nel suo "*Uovo-Sole*", l'uovo luminoso che contiene in sé anche il germe maschile, rappresentato con quella lancia che ricorda il "*Tau*", simbolo della nascita e dell'Acquario. Invece, la O ha sempre simboleggiato il principio femminile di Generazione che, unita al "*Tau*", ha permesso la numerazione decimale definendo anche l'intera numerazione simbolica e mettendo il fenomeno sessuale "sacro" alla base di ogni simbolismo iniziatico, come immagine dell'immortalità e dell'eternità. E' un uovo che contiene in sé il germe della vita e che neanche il Cristianesimo ha dimenticato, rappresentandolo come globo crociato nella mano destra del Creatore, simbolo di Resurrezione e di Rinascita. (De Rachewilts B., 1992).

Piero fa sentire il suo messaggio iniziatico simbolizzando l'Uovo come contenitore dell'Anima imprigionata in quel Caos percepito da chi, attraverso la Bellezza, lavora per generare un nuovo Ordine, come Potenza che diventa Forma. In questo modo ha la capacità di trasmettere tutta l'energia racchiusa nell'Essere Umano, rappresentazione terrena dell'Archetipo dell'Universo, caratterizzato dalla capacità di percepire e guidare la stessa energia che muove il suo corpo in armonia con l'energia universale.

Nella "*Sacra Conversazione*", Piero indica il sentiero verticale come direzione di potenza e, essendo matematico oltre che pittore, crea dei giochi di proporzione e di percorsi luminosi che evidenziano la supremazia della volta rispetto al centro del dipinto, dimostrando l'importanza della liberazione della mente da dogmi e schemi razionali spesso ingannevoli, perché limitati, lasciando la mente viaggiare nei piani da cui può nascere il vero Individuo che porta in sé l'origine del Tutto da cui proviene, e verso cui ritorna nella ciclicità dell'eternità (Barillari S., 1999).

## Gli Angeli di Piero

Nella “*Sacra Conversazione*” si scopre tutta la simbologia della Bellezza che sa “irradiare e compiere” il lavoro su tutti i piani: là si ritrova anche San Bernardino e San Girolamo, il protettore degli Umanisti, e questo la dice lungo sull’influenza avuta dai valori dell’Umanesimo. Viene ritratto anche San Francesco con in mano la croce di cristallo di rocca, simbolo della luce ignea e del fuoco, una croce nei cui bracci si trovano vari simboli, come la stella a cinque punte, una croce di Thor e la stella a cinque punte invertita, cosicché tutto il dipinto diventa un “miracolo iniziatico” dove il basso è specchio dell’alto e viceversa.

L’intero dipinto costituisce un chiaro segno di filosofia esoterica su cui sovrasta la “*Sophia*”, la saggezza racchiusa nella perfezione della perla o dell’Uovo Cosmico, centro “*geodetico*” dell’Universo, espressione di severità ed equilibrio in una saggezza superiore esaltata anche da quegli Angeli che in Piero non possono passare inosservati, non solo per la perfezione geometrica, ma anche per i simboli iniziatici da loro descritti.

Come nella “*Madonna di Senigallia*”, anche nella “*Sacra Conversazione*” sono messi in netta evidenza i due Angeli che stanno vicino a Maria e che rappresentano i due San Giovanni, il Battesimo e il Verbo. Il Battista ci rimanda all’acqua ed alla verga, simbolo di maschile fertilità e segno dell’Acquario; mentre l’Evangelista, con il suo libro del sapere, ci ricorda il Verbo capace di spiegare i segreti dell’Universo, la via necessaria per cercare di svelare il mistero della Sposa e del Femminino Sacro, come insostituibile Uovo cosmico del sapere (fig.11).



Gli Angeli di Piero presentano dunque un'incredibile potenza iniziatica pur se collocati in posizione defilata rispetto alla "Regina del Mondo", in posizione di doveroso rispetto e idoneo servizio, nonché di sicura protezione.

I loro atteggiamenti sono sempre regali e i loro volti sono talmente perfetti che è possibile disegnarci sopra le tipiche proporzioni: ancora di più, in questi atteggiamenti, possiamo ritrovare simboli e strumenti specialmente usati negli alti gradi rituali. Non a caso la posizione delle braccia ricorda il grado dei Rosacroce, con segni e colori non trascurabili da un attento osservatore che sa collegare tutti i simboli iniziatici, soprattutto con il rituale della Camera di Compagno, dove si lavora sotto il maglietto della Bellezza.

## Raggio di luce

Chi scrive non ha potuto evitare di cogliere nella "*Sacra Conversazione*", quelle mutevoli espressioni luminose offerte dall'infinita arte pittorica di Piero che è stato capace di trasformare la percezione dei colori a seconda dell'incidenza luminosa: una luce che, variando l'angolo d'incidenza nell'inarrestabile flusso del tempo, sa far cambiare la percezione dello sguardo di chi osserva, e di conseguenza fa scoprire nuove simbologie.

Rabindranath Tagore, grande filosofo indiano, ricorda che: "*Sei vuoi conoscere il fiume, devi entrare nell'acqua*", ma non ci si può bagnare due volte nello stesso fiume, così come non si può guardare due volte la stessa cosa con lo stesso sguardo (*Lago M.*, 1976). Bisogna fermare il tempo e solo l'arte può compiere questo miracolo. E Piero ci è riuscito, facendo diventare l'attimo come un granello di sabbia infinito che trasmette, in una catena indissolubile, i segreti della Vita.

Una bella frase di Sant'Agostino ricorda che "*Si comprehendis non est Deus*", poiché la comprensione divina è impossibile agli Esseri Umani per le limitate possibilità della Ragione e per la dogmatica della Fede, ma non è impossibile per la Percezione.

E così si potrebbe dire che "*se la comprendi non è Bellezza*", esprimendo il percorso iniziatico che già si intravede in stato di Apprendista e che permette di superare i pericoli della Fede e della Ragione, della Scienza e della Cultura, quando diventano dogmi assoluti, ma con la possibilità di sostituire o affiancare ad esse Conoscenza, Sapienza, Libertà Intellettuale, Istinto, Percezione e Coscienza.

Non potendo comprendere tutto con la Ragione, occorre liberarsi delle sue catene lasciandosi guidare dalle libere ali dell'Istinto e della Coscienza, dopo avere affinato i propri sensi. La Bellezza, portatrice di equilibrio e di armonia, è lo strumento che armonizza gli opposti, per questo è femminile e generatrice ... ma nasconde ancora qualche cosa di più ... e forse Piero lo sapeva.

## La Maddalena

A lato dell'antica sacrestia della Cattedrale di Arezzo, fin dall'inizio posizionata seminascosta, si trova uno dei più bei capolavori di Piero, dipinto attorno al 1466, forse alla fine degli affreschi della *"Leggenda della Vera Croce"*.

L'opera rappresenta una figura di donna, misteriosa e femminile, con le fossette ai lati della bocca e gli occhi sorridenti, con i capelli sciolti e un vestito mantato tricolore, bianco, rosso e verde (fig.12).



7

In mano, in evidenza, la scatola di cristallo che riflette la luce come una lanterna, una luce che viene da Occidente e che fa luccicare quel contenitore del costosissimo olio profumato di nardo con cui aveva unto i piedi di Gesù, unica donna ad averne il diritto.

La *"Maddalena"* di Piero ha l'aureola di santità: nonostante ciò è forse l'unico suo volto che comunica sensuale femminilità. (Allegretti P., 2003) Per vari secoli, e tuttora oggi, la figura di Maddalena è stata controversa, amata e cacciata, da penitente adultera a sposa di Cristo, considerata la prima eretica, ma così forte da dare vita alle leggende del Santo Graal.

In questo capolavoro c'è forse la conclusione del ciclo iniziatico dell'artista alchemico Piero della Francesca che, nel suo viaggio nel mondo della Bellezza e della Femminilità, ha toccato tutti i porti che potevano indicare un sentiero che portasse ad un messaggio o ad una risposta, dal germe della vita contenuto nell'androgino uovo di generazione all'armonia delle proporzioni nell'arte; dal misticismo del sentiero della Conoscenza, attraverso la via femminile della "Ma-donna", al "Femminino Sacro" della Generazione, così ben descritta nella "*Madonna del parto*". (Picknett L., 1997) Fino alla via della Vita e della Conoscenza che passa anche dai piaceri della terrena femminilità, in un continuo incrocio di alto e basso, a dimostrare la fugacità e la falsità della realtà quando essa viene elevata a dogma, una realtà che è la rappresentazione terrena dell'Archetipo Universale, una rappresentazione che contiene in sé la materia Prima e lo stesso Germe Divino: lo strumento è la Bellezza.

## Un aneddoto

Si dice che un giorno il professore chiese: "*E' Dio che ha creato l'Universo?*", e gli studenti risposero di sì. Allora il professore replicò dicendo che allora Dio aveva creato anche il male, la cosa rese zitti gli studenti che vacillarono sul senso della fede, ma uno di loro chiese: "*Professore esiste il freddo?*". Il professore affermò allora sicuro l'esistenza del freddo, ma lo studente replicò che non esiste, poiché in fisica l'energia va solo dal caldo al freddo, e il freddo è soltanto "*assenza di calore*", cosicché, in realtà, un oggetto si può studiare solo se trasmette energia, cioè calore. Senza calore gli oggetti sono inerti, ma il freddo non esiste, come non esiste il buio, che è solo la mancanza di luce, per cui noi possiamo studiare solo la luce, e non il buio. Ed ancora lo studente negò che Dio avesse creato il Male, perché il Male è solo l'assenza di Bene, di Amore, di Umanità e di Fede: "*Amore e Fede sono calore, ed essi esistono, ma la loro assenza conduce al Male*". Il professore rimase in silenzio, quello studente era Albert Einstein (Ungarelli M., 2010).

Il grandescenziato del secolo scorso ha saputo svelare alcuni dei segreti più riposti della Fisica, avvicinando la Scienza alla Conoscenza: nei suoi studi si comprende come sia necessario cercare di dare sempre delle spiegazioni razionali a quello che l'inconscio percepisce, ma senza farne un dogma assoluto, perché, quando serve, occorre lasciare andare la mente nei sentieri indicati dai messaggi eterni che gli Uomini hanno impresso nelle pietre della Cattedrali o nei dipinti degli artisti, ma che, molto tempo prima, qualcuno aveva già scritto nel grande libro della Natura (Lucioni R., 2006).

Piero della Francesca è espressione dell'arte del Quattrocento, non solo opere da guardare ma misteriose comunicazioni capaci di far percepire quel qualcosa che sempre sfugge che fortemente attira l'osservatore che vuol rubare di più a quella pur artisticamente immensa unione di linee e colori. Induce ad osservare attentamente ogni sua opera, finendo per risucchiare dentro al dipinto il curioso apprendista sempre più convinto di poter anche conquistare alcuni di quei segreti che Piero stesso ha voluto

tramandare, riprendendo gli antichi principi filosofici che non tutto si può dire a tutti, ma occorre dare a ciascuno secondo la sua capacità di comprendere.

Non è strano che si possano ritrovare simboli provenienti da rituali iniziatici di cui, quelli più importanti, vengono dal grado di Compagno, con gli strumenti della matematica, geometria, aritmetica e letteratura, descrivendo quelle proporzioni che sono il primo passo necessario per utilizzare al meglio lo strumento della Bellezza: questo, per Piero, significa equilibrio, armonia degli opposti, generazione e, soprattutto, la possibilità di realizzare in Terra una “bella, buona e vera” rappresentazione del Divino.

Non è difficile percepire la forza della sua simbologia femminile, che non nasconde la propria adesione all’individuazione della storia di Gesù come rappresentazione dell’eterno femminile e del mito di Iside-Osiride, nel quale “*l’elemento femminile ricomponne gli attributi perduti, investendoli di saggezza, vita e sapere*” (Cortesi P., 2005).

Già 1800 anni fa, Plotino ricordava che: “*Il Bello è Comprensione pura priva dell’Ego.. e non è infelice colui che non ha ottenuto bei colori o corpi non belli, chi non ha raggiunto potenza o primato, è infelice colui che non consegue il Bello, il solo Bello*” (Faggin G., 1967).

Rivisitare Piero non è tornare indietro nel tempo ma vivere l’eternità, riscoprendo l’universale invito verso l’inesauribile ricerca del segreto dei segreti, come scrive Stefano Zecchi: “*Il problema non è l’origine del mondo ma il suo significato. La scienza ha sempre la pretesa di dire l’ultima parola, ma gli uomini, che possiedono il lume della ragione, si chiedono qual è il significato del mondo, perché c’è il Tutto e non il Nulla, perché ci sono la vita e la morte. La ricerca scientifica ha sempre tentato di chiudere in una gabbia quel fastidioso e scientificamente inopportuno significato e di buttare via la chiave, ma finché esisterà l’uomo, quella gabbia non potrà mai essere chiusa, perché finché esisterà l’uomo che ha lume di ragione, egli non rinuncerà mai a domandarsi il significato della vita e della morte, del male e della bellezza*”. (Zecchi S., 2010).

Usando la Bellezza non solo è possibile partecipare alla Conoscenza dei Segreti, ma anche dare Forma alla Potenza, via indispensabile anche per ritornare indietro, dalla Forma alla Potenza, attraverso una scala che permette di salire e di scendere. E’ una scala luminosa capace di irradiare e compiere il Lavoro scelto, guidato dalla capacità di armonizzare e dare equilibrio unendo gli opposti e producendo una reazione inarrestabile che combina ed esalta ogni energia (Giovetti P., 2006).

La Bellezza riunisce la periodicità del ciclo del tempo descritta in un cerchio con gli assi crociati, capaci di collegare tutti i piani e finendo per costruire una simbolica ruota che contiene in sé il germe della Vita. In questo modo da spazio al tempo con la formazione di un nodo, il “*nodo di Ankh*”, fin dalla tradizione egiziana eterno simbolo di Immortalità e continuità della Vita (fig.13).

E la croce di Ankh non ricorda solo il laccio delle calzature egizie, ma è soprattutto una stilizzata rappresentazione del grembo materno, mentre rammenta anche l’unione dei genitali umani nella generazione della vita. Enfatizza quindi la croce dell’Universo, come eterno segnale indicatore per tutti i sentieri verso la Luce in un continuo moto circolare. Ed indica la verga del Thau e la O dell’Uovo Cosmico, sim-



13

bolo di Generazione e Nascita, nonché il sorgere del Sole all'orizzonte che illumina l'unione mistica tra Terra e Cielo.

Si tratta di un simbolo definito “*Chiave della Vita*” perché, nel suo significato escatologico, esprime Morte e Rinascita in un perfetto e armonico equilibrio di vibrazioni e proporzioni.

Piero ha la capacità di farsi sentire, è un artista della profonda intimità alla ricerca del sentiero dell'Universo che sa esaltare il contrasto per arrivare all'armonia degli opposti: riesce a fa scoprire, così come sottolinea Giorgio Vasari, l'importanza della ricerca: “*Piero fa conoscere, in questa oscurità, quanto importi imitare le cose vere*” (Vasari G., 1568).

## Concludendo

Questo lavoro si è aperto con l'affermazione che Fede e Ragione, così come Esoterismo e Razionalità, lavorano sempre in sinergia in un "lavoro muratorio" indicato dai simboli iniziatici.

E' fuori dubbio, però, che viaggiare ad occhi chiusi sulle ali della fantasia può portare a volare troppo alto verso traguardi talvolta irrazionali o spiegazioni improprie rispetto alle premesse, così come può succedere di finire per dare personali significati ad opere d'arte, spesso lontano dall'idea dell'artista.

Fare arte significa creare emozioni trasmettendo le proprie emozioni: e quando un artista ha fatto un suo profondo percorso di crescita interiore, allora può certamente trasferire nelle sue opere tutto se stesso, cosicché il suo messaggio può essere ricevuto da chi ha la giusta vibrazione per percepirlo. E' importante avere sempre equilibrio, senza mai dimenticare di vivere anche con entusiasmo, "*en thèos emos*", avendo cioè nel sangue quel divino fuoco che permette di spingersi "osando" nei vari piani. Proprio come ci insegna la Scienza quando ci ricorda l'importanza dell'immaginazione, perché i sogni sono la via per Conoscenza e nei sogni l'Essere Umano può realizzare la sua migliore rappresentazione terrena dell'Archetipo Universale.

Nella vita occorre sempre "*osare, volere, sapere e tacere*". Occorre cioè dare libertà ad ogni Individuo per la sua realizzazione e per la sua l'evoluzione, una crescita che non necessita di essere raccontata, perché si racconta da sola, in quanto viaggio personale: un viaggio nella bellezza della Conoscenza. (Bacci P.A., 2009)

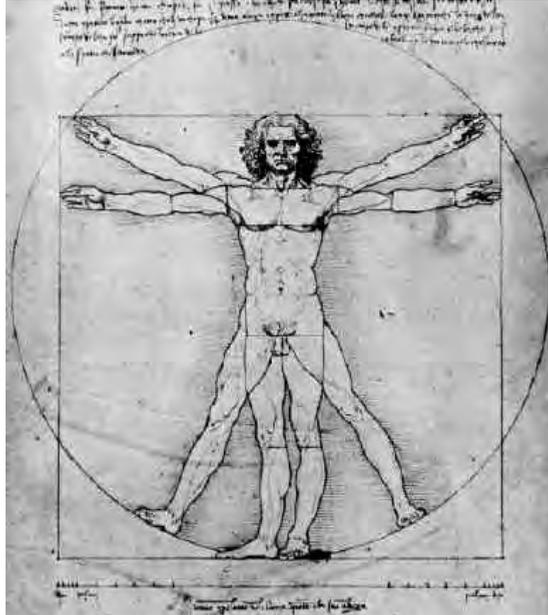
Se questo è uno dei segreti della Vita, allora ... forse ... proprio in quel "*nodo di Ankh*" sta nascosto l'ideale di Bellezza di Piero della Francesca.

*Un ringraziamento sincero al Fr.: Vinicio Serino per avermi dato la possibilità di ri-studiare le opere del Maestro toscano e per avermi permesso di fare un nuovo viaggio dentro me stesso.*

## Bibliografia

- Aïvanhov O. M., *Centri e corpi sottili*, Edizioni Prosveta, Tavernelle 1998.  
 Allegretti P., *Piero della Francesca*, Rizzoli/Skira, Milano 2003.  
 Bacci P.A., *Viaggio nella Bellezza*, Minelli Editore, Arezzo 2009.  
 Bacci P.A., *Ivo Pitanguy una leggenda, rileggendo "Aprendendo com a vida*, Minelli editore, 2004.  
 Baigent M., Leigh R., Lincoln H., *Il Santo Graal*, Milano, Mondadori 2003.  
 Baroni F., Tommaso Palamidessi et l'Archéosophie, in *La Tentation du secret, Groupes et sociétés initiatiques entre ésotérisme et politique du XVIIIe au XXe siècle*, *Politica Hermetica* n° 21 (2007), p. 120-135.  
 Capotummino U., *La Croce ansata Ankh ed il connubio mistico*, *Studi sull'antico Egitto*, www.esonet.org .

- Ciucci A., *Luca Pacioli, fra Leonardo e Piero della Francesca*, Aboca Museum Ed., Sansepolcro, 2009.
- Cortesi P., *Storie e segreti dell'alchimia*, Newton Compton, Roma, 2005.
- De Rachewiltz B., *Il libro dei morti degli antichi Egizi*, Ed. mediterranea, Roma 1992.
- Faralli E., *Introduzione*, in *Piero della Francesca e le Corti Italiane*, Skira ed. Milano 2007.
- Fazzi P., *La conchiglia dell'essere*, Ed. Polistampa, Firenze, 2011.
- Gardner L., *La linea di sangue del Santo Graal*, Newton Compton, Roma, 1997.
- Giovanni Paolo II°, *Sollicitudo rei socialis*, Edizioni Vaticane, 30.12.1987.
- Giovetto P., *I Grandi Iniziati del Nostro Tempo*, Rizzoli, Milano, 1993.
- Guénon R., *Il Re del mondo*, Edizioni Adelphi, Milano, 1977.
- Huxley A., *La più bella pittura del mondo*, in Attilio Brilli, "Borgo San Sepolcro. Viaggio nella città di Piero", Tibergraph Editrice, Città di Castello, 1988.
- Introvigne M., *Gli Illuminati e il Priorato di Sion*, Piemme, Casale Monferrato 2005
- Lago M., *Rabindranath Tagore*, Boston, Twayne 1976.
- Maetzke M., *Introduzione*, in *Piero della Francesca*, Arti grafiche A. Pizzi Editore per BPEL, 1998.
- Masotti Biggogero G., *Luca Pacioli e la sua "Divina Proportione"*, Rend. Ist. Lombardo Sci. Lett., 94 (1960).
- Oppo A., Dostoevskij: la Bellezza, il Male, la Libertà in "XÁOS. Giornale di confine", Anno II, N.1 marzo-giugno 2003.
- Picknett L., *Maria Maddalena*, L'Età dell'Acquario, Torino 1997.
- Piero della Francesca, *De prospectiva pingendi*, Aboca Museum Editore, Sansepolcro 2010.
- Plotino, *La presenza divina*, introduzione di G. Faggini, D'Anna editrice, Messina-Firenze 1967.
- Riffard P.A., *L'esoterismo*, voll. 2, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 1996.
- Rifkin J., *Entropia*, Arnoldo Mondadori, Milano 1982.
- Ronchey S., *L'enigma di Piero*, BUR, Milano 2006.
- Rutelli F., "Introduzione", in *Piero della Francesca e le Corti Italiane*, Skira ed. Milano 2007.
- Sanfo V., *I Chakras e le corrispondenze nella fisiologia tradizionale*, Edizioni AEMETRA, Torino 2006.
- Scholem G., *I Segreti della Creazione*, Edizioni Adelphi, Milano 2003.
- Settis S., *Artisti e committenti fra Quattrocento e Cinquecento*, Torino, Einaudi 2010
- Tiradritti F., *Egyptian Treasures from the Egyptian Museum in Cairo*, Editor Harry N. Abrams Inc., New York 1999.
- Ungarelli M., *L'armonia degli opposti, alla ricerca della Libertà*, Armando Editore, 2010.
- Vasari G., *Le vite*, Edizione Giunti, Firenze (1568).
- Vitruvio Marco Pollione, *De Architectura*, (25 a C), ed. Italiana a cura di L. Migotto, Pordenone 1990.
- Volterri R. e Piana A., *L'universo magico di Rennes-Le-Chateau*, Sugar Co, 2003.
- Warrain F., *La Teodicea della Qabbalah*, Edizioni Har Tzion, Latina 1999.
- Zecchi S., in Il Giornale, 3 settembre 2010.
- Zolla E., *Archetipi*, Adelphi, Milano 2002.
- Zolla E., *Verità segrete esposte in evidenza*, Marsilio, Venezia 1990.



## IL MODELLO DELLA BELLEZZA: DAL VERO ALL'ESTETICA

«La bellezza è una specie di armonia visibile  
che penetra soavemente nei cuori umani»

UGO FOSCOLO

*Gianmichele Galassi*

UNIVERSITÀ DI SIENA

La Bellezza è capace di riempire il cuore, sollevare lo spirito, rendere tangibile la felicità sotto molte forme: le più incredibili, inattese, insospettate ... Quando meno ce lo aspettiamo, ecco che si presenta in tutto il suo splendore, accecante come il bagliore della Luce, quella divina, ultraterrena, capace di penetrare in profondità, pervadendo ogni singola cellula del nostro corpo ed ogni sospiro della nostra anima. Possiamo incontrarla nella Natura, nella vita stessa, nelle meraviglie del Cosmo così come è presente, ancor più viva, nel sorriso dell'amata, nello sguardo curioso del bambino o, ancora, fra le note di uno spartito e nelle pieghe di una tela ...

## Introduzione

Vista la vastità, come sovente avviene per un articolo e la sua necessaria economia, il tema affrontato può essere solamente introdotto e delineato nelle caratteristiche principali.

Prima di tutto conviene definire un minimo di glossario su cui poi potremo costruire i termini della questione.

La bellezza, secondo Devoto ed Oli, è “*la qualità capace di appagare l’animo attraverso i sensi, divenendo oggetto di meritata e degna contemplazione*”.

Altra cosa è l’Estetica, a livello etimologico, per Cortellazzo e Zolli, l’origine remota del termine risale al greco “*aisthetés*” ‘che sente, percepisce’ e “*aisthetikós*” ‘che ha facoltà di sentire, percepire’ (da “*aisthánesthai*” ‘percepire’, d’origine indeuropea), mentre, per l’Enciclopedia della Letteratura Garzanti, deriva dal greco ‘*aisthánomai*’ ‘sento’ ed etimologicamente significherebbe quindi «teoria della conoscenza sensibile». Nel significato moderno di “scienza filosofica che ha per oggetto lo studio del bello e dell’arte” tutti concordano, affermando che A.G. Baumgarten (1714-62) fu il primo ad utilizzare il termine con tale accezione.

L’Estetica è quindi il termine utilizzato per indicare il “*settore dell’indagine filosofica che mira alla definizione e classificazione del fenomeno artistico*”<sup>1</sup>. Per altro, come abbiamo visto, lo troviamo solamente a partire dalla metà del XVIII° secolo: fu proprio Baumgarten nel 1750 ad introdurre questo nuovo approccio, anche se il termine era già stato utilizzato anni prima da lui stesso nella propria tesi di laurea.

Al di là di queste brevi e forse – lo conceda il lettore – sterili definizioni linguistiche, la Bellezza racchiude in sé un universo astratto la cui impalpabile materia si mescola armoniosamente all’essenza spirituale che la pervade, come fa la materia oscura con il mondo a noi sensibile ... (fig. 1).

## La Bellezza metafisica ossia la “verità”

« - Bellezza è verità, verità è bellezza,- questo solo sulla Terra sapete, ed è quanto basta.»<sup>1</sup>  
(John Keats, Ode on a Grecian Urn, vv.49-50)

La precedente identificazione del bello con il vero di Keats risale ai tempi della Scuola di Atene; già Platone asseriva che le idee sgorgate dall’Iperuranio fossero “il vero” e, di conseguenza, il “bello”: bellezza quindi nella forma assoluta e primitiva ... (fig.2).

Lo stesso filosofo Plotino, padre del neoplatonismo, alcuni secoli più tardi attribuirà la qualità della “bellezza” alla *res cogitans*, per dirla cartesianamente, ossia al mondo delle idee e del pensiero; ma avrebbe fatto anche un ulteriore passo in avanti

<sup>1</sup> Devoto-Oli. *Dizionario della Lingua Italiana*. Le Monnier.



2

asserendo che le cose sensibili, quindi materiali, sono belle in quanto partecipano di un'idea. Era riuscito così a trovare una relazione o, meglio, una somiglianza fra il mondo astratto del pensiero e quello reale delle cose sensibili<sup>2</sup>:

[...] III. C'è nell'anima una facoltà che corrisponde alla razionale bellezza di origine divina, e dunque sa riconoscerla; è proprio questa la facoltà che permette all'anima di giudicare le cose che le sono affini, benché le altre facoltà contribuiscano anch'esse. Forse l'anima pronuncia questo giudizio commisurando la cosa bella all'idea di bellezza che è in lei, servendosi di questa idea come ci si serve di un regolo per giudicare se una linea è diritta.

Ma come può la bellezza delle cose sensibili accordarsi con la bellezza dell'idea, che è anteriore ad ogni corpo? E' lo stesso che chiedersi come l'architetto, che ha costruito la casa reale lasciandosi guidare dall'idea di casa che aveva nella sua mente, può valutare che questa casa reale è bella. Può farlo perché l'essere esteriore della casa – se si fa astrazione dalle pietre – non è che l'idea interiore che si è suddivisa nella massa esteriore della materia, ma continua a manifestare, pur nella molteplicità, il suo essere indivisibile. [...]

<sup>2</sup> Plotino. *Enneadi*. Enneade I, VI La Bellezza.

Certamente, quest'ultimo aspetto incuriosisce, riconducendoci poi al concetto dell'intuizione umana e del valore concreto che dobbiamo necessariamente attribuirgli, ossia quale ponte fra la realtà sensibile e la sfera spirituale legata indissolubilmente all'idea di origine divina; quindi, dal punto di vista di Plotino, una cosa può essere bella per due motivi, l'uno perché partecipa all'idea, l'altro perché è bella in sé, per sua stessa essenza, come ad esempio la virtù ...



3

## La bellezza Matematica

La matematica è il linguaggio simbolico per eccellenza, capace di far comunicare ed avvicinare culture assai diverse e distanti, e per molti anche le formule matematiche possono possedere caratteristiche quali eleganza e bellezza: nota per questo motivo, fra molte altre, è la c.d. identità di Eulero, il celebre matematico svizzero vissuto nel XVIII secolo. Il fisico americano Richard Phillips Feynman la definì semplicemente “la formula più straordinaria in matematica”.

In questo senso, la statistica – per chi scrive, materia di continuo studio – definibile come “matematica applicata alle scienze”, ha un indiscusso esempio di verità nella distribuzione di Gauss, meglio conosciuta come curva “Normale”, che è capace di modellare gran parte dei fenomeni vuoi naturali che artificiali: si adatta così egregiamente a tutti quegli eventi che, in modo strettamente allegorico, possono in qualche maniera confermare l'antico adagio per cui la virtù sta normalmente nel mezzo, ossia nel centro.

Basti poi ricordare il rapporto aureo capace di esprimere il numero d'oro, conosciuto come la “divina proporzione”, soggetto dell'omonimo trattato del matematico Luca Pacioli, collaboratore di Leonardo da Vinci che volle illustrare personalmente il volume<sup>3</sup>: in questo caso è evidente come la geometria euclidea sia capace di dar forma a solidi di indubbia armonia (fig. 3).

<sup>3</sup> Per un approfondimento: G. Galassi. *Fra' Luca Pacioli: uno spettacolare concentrato di «Divina Sapienza»*. Hiram vol.2/07, pg. 43-53, Erasmo Editore, Roma, 2007.

Lo stesso Pitagora, secoli prima, aveva tratto ispirazione per la sua filosofia dal numero: la musica stessa è numero, armonia e bellezza.

Senza dimenticare, poi, la teoria dei frattali del matematico polacco Benoit Mandelbrot, recentemente scomparso, che ha evidenziato una diversa visione della natura, affermando: “Volendo essere molto sintetici, i frattali servono a trovare una nuova rappresentazione che parta dall’idea di base che il piccolo in natura non è nient’altro che una copia del grande.”<sup>4</sup> Ecco quindi riaffermarsi matematicamente l’eterno paradigma dell’affinità fra macro e microcosmo.



4

### Afrodite, elena e beatrice: gli archetipi della bellezza femminile

Il giudizio di Paride, episodio mitologico narrato anche nell’*Iliade*<sup>5</sup>, mette in luce due aspetti negativi legati strettamente alla bellezza femminile: da un lato quello della eccessiva vanità e dall’altro quello della incontrollabile e capricciosa bramosia maschile, foriere entrambe di grande discordia ...

Durante il banchetto, indetto da Zeus, per le nozze di Peleo e Teti – futuri genitori di Achille - cadde dal cielo un pomo d’oro con incise le parole “alla più bella”... Gettato dalla Dea della discordia, Eris, adirata per il mancato invito al banchetto di nozze, il pomo scatenò immediatamente la lite fra Afrodite, Era ed Atena ciascuna delle quali si riteneva la destinataria di tale dono, facendo sfoggio in egual misura della propria smisurata vanità. Non riuscendo a dirimere la questione si rivolsero a Zeus, chiedendo che fosse egli stesso a fare la scelta: ma il dio, intravedendo gli inevitabili guai derivanti da una sua preferenza, si astenne dal pronunciarsi ed affidò il giudizio al giovane, bello e mortale Paride, principe di Troia. Fu allora che le tre dee condotte da Ermete presso il giovane ed ignaro principe, gli promisero ciascuna una grande ricompensa qualora Paride l’avesse prediletta alle altre due: Era promise ricchezze

4 Benoit Mandelbrot. *Fractals in Anatomy and Physiology*. Lectio magistralis tenuta all’Università di Bari nel 2007.

5 Omero. *Iliade* (24. 25-30).

smisurate ed immenso potere, Atena l'invincibilità in guerra e Afrodite l'amore della donna mortale più bella, ovvero Elena.

Provocando le ire delle altre, Paride decise allora, come è noto, di favorire Afrodite con il cui aiuto rapì la bella achea, moglie di re Menelao, dando così il pretesto per intraprendere una guerra contro Troia all'ambizioso Agamennone, fratello di Menelao.

Nel mito sono dunque poste in evidenza le debolezze umane legate alla bellezza fisica femminile, capace di sprigionare i più bassi ed inutili istinti primordiali ... (fig.4).

## Poesia e bellezza

Se da un lato della bilancia mettiamo il peso di quanto appena descritto, a riequilibrarla possiamo richiamare gli altissimi valori della bellezza espressi da poeti e scrittori nelle loro opere, dalle odi bucoliche alle terzine del Sommo Poeta, passando dai versi del Petrarca per l'amata Laura ...

Incalcolabile la quantità d'inchiostro versato nei secoli per tentare di descrivere la bellezza racchiusa nello sguardo, nel volto, nel portamento dell'amata o nella splendida atmosfera di un paesaggio naturale, tutto a far da meraviglioso contrappeso alla scelleratezza del debole, privo di virtù.

Così la Beatrice umana e terrena incontrata, una sola volta, da Dante e descritta con tanta poesia nella Vita Nova<sup>6</sup>:

5 Tanto gentile e tanto onesta pare la donna mia quand'ella altrui saluta, ch'ogne lingua deven tremando muta, e li occhi no l'ardiscon di guardare.	4
6 Ella si va, sentendosi laudare, benignamente d'umiltà vestuta; e par che sia una cosa venuta da cielo in terra a miracol mostrare.	8
7 Mostrasi sì piacente a chi la mira, che dà per li occhi una dolcezza al core, che 'ntender no la può chi no la prova:	11
e par che de la sua labbia si mova un spirito soave pien d'amore, che va dicendo a l'anima: Sospira.	14

Diverrà poi lo spirito guida che lo condurrà nel viaggio nel Paradiso, trasformandosi così in un'angelica figura, soprannaturale: da musa ispiratrice della sua poesia, si manifesterà quindi come il tramite, lo psicopompo, che permette al Poeta di "transumamare", ossia trascendere, sino al Paradiso ed alla contemplazione di Dio: Beatrice si dimostrerà così anche maestra di verità in quanto rivelazione incarnata. (fig.5)

6 Dante Alighieri. *Vita Nova*. Cap. XXVI. Source: [http://it.wikisource.org/wiki/Vita\\_nuova/Capitolo\\_XXVI#capitolo\\_26\\_versetto5](http://it.wikisource.org/wiki/Vita_nuova/Capitolo_XXVI#capitolo_26_versetto5)



5

### **Estetica: Arte e Bellezza nel Tempio Massonico**

Nel Tempio massonico la Bellezza viene di solito, almeno per la ritualità italiana, attribuita al 1° Sorvegliante, alle cui spalle trova spazio la raffigurazione di Afrodite. Per comprenderne il motivo è sufficiente citare le parole di O. Wirth, il quale afferma che il Lavoro del Compagno si rivolge “a superare la fantasia nei suoi aspetti di ombra e di irrealtà per attingere all’immaginazione e aprirsi alla dimensione artistica e all’archetipo della Bellezza”. Leibniz, nella prefazione dei “Saggi di Teodicea”, afferma:

“In noi è presente una certa potenza, una certa conoscenza, una certa bontà, ma esse sono piene solo in Dio. L’ordine, le proporzioni, l’armonia ci affascinano, pittura e musica ne sono degli esempi. In Dio tutto è ordine, egli conserva sempre la giustezza delle proporzioni, realizza l’armonia universale: ogni bellezza è un’effusione dei suoi raggi. Ne consegue in modo evidente che la vera pietà, così come la vera felicità, consiste nell’amore di Dio, ma in un amore illuminato, il cui ardore è accompagnato dal lume della ragione.” Riassumendo, è sufficiente dire: “La Bellezza non si realizza che unendo la Sapienza, che concepisce, alla Forza, che esegue” (Gorel Porciatti). (fig.6)



6

## Conclusioni

La differenza sostanziale fra la bellezza delle cose che sta nel giudizio soggettivo dell'osservatore e la bellezza in sé che molti definiscono una pura chimera, può essere espressa – a giudizio di chi scrive ed almeno in parte - con due semplici parole, ossia simmetria ed armonia: la simmetria infatti è la qualità fisica principale della bellezza delle cose e dei corpi, mentre l'armonia è ordine assoluto, qualità spirituale che, ponendo tutto quanto nella giusta e perfetta relazione, riesce ad avvicinarci sensibilmente al Grande architetto dell'Universo.

Quale migliore conclusione, se non la citazione dall'immenso Platone che sulla bellezza si cimentò con tanto successo, sapendone scolpire l'essenza stessa con queste parole del Simposio<sup>7</sup>:

[...] Ogni azione si caratterizza per questo, che in sé non è né bella né brutta. In quello che adesso facciamo, bere, cantare, chiacchierare, non c'è nulla di bello in sé; è piuttosto il modo in cui si compie un'azione a dar questo o quel risultato, e così seguendo le regole della bellezza e della rettitudine un'azione diventa bella, al contrario senza rettitudine diventa brutta. E lo stesso avviene per l'atto d'amore, e quindi non tutto l'amore è bello e degno di elogio: lo è soltanto quello che porta ad amare bene [...].

## Bibliografia

- Dante Alighieri, *Tutte le opere*, Newton & Compton Editori.  
*Vita Nuova* in Le Opere di Dante, M. Barbi, Società Dantesca Italiana, Firenze, 1960.  
 Baumgarten A.G. *Aesthetica*. Frankfurt/Oder, 1750.  
 Galassi G., *Fra' Luca Pacioli: uno spettacolare concentrato di «Divina Sapienza»*. Hiram vol.2/07, pp.43-53, Erasmio Editore, Roma, 2007.  
 John Keats, *Ode on a Grecian Urn*.  
 Mandelbrot B., *Fractals in Anatomy and Physiology*, *Lectio magistralis* tenuta all'Università di Bari nel 2007.  
 Platone, *Simposio*, trad. it. di Paola Pultrini. Tratto da: <http://www.ilgiardinodeipensieri.eu/testi/simosio.html>  
 Plotino, *Enneadi*, trad. it. di Paola Pultrini. Tratto da: <http://www.ilgiardinodeipensieri.eu/testi/plotino1.html>  
 Gorel Porciatti U., *Simbologia Massonica*, Atanòr 1992.  
 Wirth O., *I misteri dell'Arte Reale*, Atanòr, 1996.  
 Wirth O., *La Massoneria*, Vol. I-II-III, Atanòr 1990.

---

<sup>7</sup> Dal *Simposio* di Platone.



*Luca Signorelli,  
ritratto di Dante  
Alighieri.*

## ELEMENTI PITAGORICI IN DANTE: ALCUNE NOTAZIONI

*Aristide Pellegrini*

### **Premessa**

Scopo di questo modesto lavoro non è certo quello di contribuire all'esegesi critica e letteraria dell'Opera dantesca, né tanto meno di avventurarsi in discettazioni, spesso improbabili, sull' "esoterismo" di Dante, ma semplicemente quello di fornire qualche indicazione per una lettura di certi passi in qualche modo riconducibili alla dottrina pitagorica. E ciò facendo costante, diretto riferimento alla fonte dantesca, per indurre ad apprezzarne il relativo valore *iniziatico*.



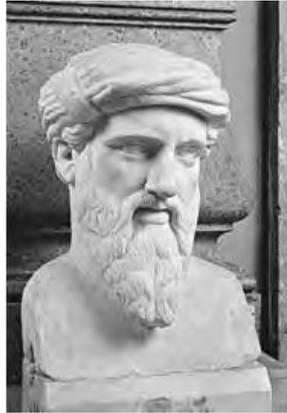
Sandro Botticelli,  
ritratto di Dante.

### Pitagora, “filosofo nobilissimo”, e Dante

Pitagora è un filosofo che ricorre spesso nelle opere di Dante: e forse è l'unico per il quale il Poeta ritenne addirittura di dover dare una almeno sommaria descrizione dell'epoca in cui visse:

*“3. Dico adunque che anticamente in Italia, quasi dal principio de la costituzione di Roma, che fu [sette]cento cinquanta anni [innanzi], poco dal più al meno, che ‘l Salvatore venisse, secondo che scrive Paulo Orosio, nel tempo quasi che Numa Pompilio, secondo re de li Romani, vivea uno filosofo nobilissimo, che si chiamò Pittagora. E che ello fosse in quel tempo, pare che ne tocchi alcuna cosa Tito Livio ne la prima parte del suo volume incidentemente. 4. E dinanzi da costui erano chiamati li seguitatori di scienza non filosofi ma sapienti, sì come furono quelli sette savi antichissimi, che la gente ancora nomina per fama: lo primo de li quali ebbe nome Solon, lo secondo Chilon, lo terzo Periandro, lo quarto Cleobulo, lo quinto Lindio, lo sesto Biante, e lo settimo Prieneo. 5. Questo Pittagora, domandato se egli si riputava sapiente, negò a sè questo vocabulo, e disse sè essere non sapiente, ma amatore di sapienza. E quindi nacque poi, ciascuno studioso in sapienza che fosse ‘amatore di sapienza’ chiamato, cioè ‘filosofo’; chè tanto vale in greco ‘philos’ com’è a dire ‘amore’ in latino, e quindi dicemo noi: ‘philos’ quasi amore, e ‘soph[os]’ quasi sapien[te]. Per che vedere si può che questi due vocabuli fanno questo nome di ‘filosofo’, che tanto vale a dire quanto ‘amatore di sapienza’: per che notare si puote che non d’arroganza, ma d’umiltade è vocabulo. 6. Da questo nasce lo vocabulo del suo proprio atto, Filosofia, sì come de lo amico nasce lo vocabulo del suo proprio atto, cioè Amicizia. Onde si può vedere, considerando la significanza del primo e del secondo vocabulo, che Filosofia non è altro che amistanza a sapienza, o vero a sapere; onde in alcuno modo si può dicere catuno filosofo secondo lo naturale amore che in ciascuno genera lo desiderio di sapere”<sup>1</sup>.*

<sup>1</sup> Convivio Trattato III Capitolo XI



*Erma di Pitagora,  
Musei Capitolini, Roma.*

Nel passo citato Dante attribuisce al filosofo greco la primogenitura dell'uso del vocabolo stesso, secondo un'aneddotica corrente nel Medioevo, ma l'intento fondamentale del riferimento a Pitagora pare essere quello di sottolineare l'origine della Filosofia nelle radici della tradizione prettamente *italica* e poi romana:

*“12. Tutto l'altro che segue poi di questa canzone, sufficientemente è per l'altra esposizione manifesto. E così, in fine di questo secondo trattato, dico e affermo che la donna di cu' io innamorai appresso lo primo amore fu la bellissima e onestissima figlia de lo Imperadore de lo universo, a la quale Pittagora pose nome Filosofia”.*<sup>2</sup>

Quanto al contenuto dell'insegnamento Pitagorico, Dante fa diversi riferimenti, tra i quali forse il più citato, ed anche controverso, è il seguente:

*“17. Sì come ne la scienza naturale è subietto lo corpo mobile, lo quale corpo mobile ha in sè ragione di continuitade, e questa ha in sè ragione di numero infinito; e la sua considerazione principalissima è considerare li principii de le cose naturali, li quali sono tre, cioè materia, privazione e forma, ne li quali si vede questo numero. 18. Non solamente in tutti insieme, ma ancora in ciascuno è numero, chi ben considera sottilmente; per che Pittagora, secondo che dice Aristotile nel primo de la Fisica, poneva li principii de le cose naturali lo pari e lo dispari, considerando tutte le cose esser numero”*<sup>3</sup>.

## Dal numero al Principe

La controversia nasce dal fatto che, nel primo libro della Fisica, Aristotele non parla mai di Pitagora, ma fa solo un vago accenno al “*pari e dispari*”, per cui la citazione Dantesca potrebbe essere un semplice richiamo *per autoritatem* a chi aveva per primo introdotto uno schema binario pari-dispari come primigenia intuizione di un modello interpretativo dei principi naturali basato sul numero.

<sup>2</sup> Convivio Trattato II Capitolo XV

<sup>3</sup> Convivio Trattato II Capitolo XII

E, d'altra parte, sulla questione del numero è noto il passo del *De Monarchia*:

*“2. Propter quod in omni genere rerum illud est optimum quod est maxime unum, ut Phylosopho placet in hiis que De simpliciter ente. Unde fit quod unum esse videtur esse radix eius quod est esse bonum, et multa esse eius quod est esse malum; qua re Pictagoras in correlationibus suis ex parte boni ponebat unum, ex parte vero mali plurale, ut patet in primo eorum que De simpliciter ente.*

*3. Hinc videri potest quod peccare nichil est aliud quam progredi ab uno spreto ad multa; quod quidem Psalmista videbat dicens: “A fructu frumenti, vini et olei multiplicati sunt”<sup>4</sup>.*

Insomma, l'uno è il bene, il molteplice è radice del male; ne discende che peccare non è altro che allontanarsi dall'uno ed avvicinarsi ai molti. Ed analogamente, poiché la concordia, virtù necessaria per ristabilire l'unità delle singole umane volontà, e quindi in quanto tale è un bene, pare conseguibile solo se una superiore volontà riesce a guidare tutte le altre, deve di necessità esistere un unico Principe che con la sua Monarchia possa portare al benessere di tutti. La tesi Dantesca parte dunque da reminiscenze antiche, come la numerologia Pitagorica, come gli era nota attraverso il Neoplatonismo, ma interpretata alla luce del pensiero cristiano e finalizzata ad un chiaro intento politico, cioè l'auspicio di un Principe capace di unificare le volontà sotto il suo governo. L'intera opera è peraltro finalizzata proprio a presentare gli argomenti che sostengono la necessità di uno Stato universale ed indipendente, sotto la guida di Roma e completamente affrancato dalla Chiesa: e l'idealismo proprio della concezione pitagorica della concordia è visto da Dante come il presupposto irrinunciabile dell'armonia, anche in campo politico.

D'altra parte, proprio la necessità di ricondurre la molteplicità all'unità è il nucleo costitutivo dell'intera dottrina Pitagorica, riassunto nella *tetraktys*, che indica simbolicamente proprio l'idea dell'unità nella molteplicità: l'uno, due, tre e quattro, e la loro somma, il dieci, esprimono e riassumono l'intero Cosmo, da Dio (l'Uno) all'Universo (il Dieci), che pertanto è la misteriosa combinazione dell'Uno nel Molteplice.

## Dante e la cosmologia pitagorica

Per altro, anche la cosmologia dei pitagorici era nota al Grande Fiorentino:

*“5. E per la Galassia ha questo cielo similitudine grande con la Metafisica. Per che è da sapere che di quella Galassia li filosofi hanno avute diverse opinioni. Chè li Pittagorici dissero che ‘l Sole alcuna fiata errò ne la sua via e, passando per altre parti non convenienti al suo fervore, arse lo luogo per lo quale passò, e rimasevi quella apparenza de l'arsura: e credo che si mossero da la favola di Fetonte, la quale narra Ovidio nel principio del secondo di Metamorfoseos”<sup>5</sup>.*

4 *Monarchia Liber Primus, XV, 2-3*

5 *Convivio Trattato II Capitolo XV*



Luca della Robbia, Euclide e Pitagora, Formella del Campanile di Giotto.

E ancora:

*“4. Questo mondo volse Pittagora - e li suoi seguaci - dicere che fosse una de le stelle e che un'altra a lei fosse opposita, così fatta, e chiamava quella Antichthona; e dicea ch'erano ambe in una sfera che si volvea da occidente in oriente, e per questa rivoluzione si girava lo sole intorno a noi, e ora si vedea e ora non si vedea. 5. E dicea che 'l fuoco era nel mezzo di queste, ponendo quello essere più nobile corpo che l'acqua e che la terra, e ponendo lo mezzo nobilissimo intra li luoghi de li quattro corpi semplici: e però dicea che 'l fuoco, quando pareva salire, secondo lo vero al mezzo discendea. 6. Platone fu poi d'altra oppinione, e scrisse in uno suo libro che si chiama Timeo, che la terra col mare era bene lo mezzo di tutto, ma che 'l suo tondo tutto si girava a torno al suo centro, seguendo lo primo movimento del cielo; ma tarda molto per la sua grossa matera e per la massima distanza da quello. 7. Queste oppinioni sono riprovate per false nel secondo De Celo et Mundo da quello glorioso filosofo al quale la natura più aperse li suoi segreti; e per lui quivi è provato, questo mondo, cioè la terra, stare in sè stabile e fissa in sempiterno. E le sue ragioni, che Aristotile dice a rompere costoro e affermare la veritade, non è mia intenzione qui narrare, perchè assai basta a la gente a cu' io parlo, per la sua grande autoritade sapere che questa terra è fissa e non si gira, e che essa col mare è centro del cielo”<sup>6</sup>.*

Dopo aver dato una significativa definizione:

*“1. Amore, secondo la concordevole sentenza de li savi di lui ragionanti, e secondo quello che per esperienza continuamente vedemo, è che congiunge e unisce l'amante con la persona amata; onde Pittagora dice: «Ne l'amistà si fa uno di più»”<sup>7</sup>,* più avanti Dante tratta della nobiltà umana e la definisce dote soggettiva ed individuale,

<sup>6</sup> Convivio Trattato III Capitolo V

<sup>7</sup> Convivio Trattato IV Capitolo I

in quanto “è manifesto che nobilitade umana non sia altro che ‘seme di felicitade’, messo da Dio ne l’anima ben posta, cioè lo cui corpo è d’ogni parte disposto perfettamente”, e cita espressamente Pitagora:

“**1.** Acciò che più perfettamente s’abbia conoscenza de la umana bontade, secondo che in noi è principio di tutto bene, la quale nobilitade si chiama, da chiarire è in questo speciale capitolo come questa bontade discende in noi; e prima per modo naturale, e poi per modo teologico, cioè divino e spirituale. **2.** In prima è da sapere che l’uomo è composto d’anima e di corpo; ma ne l’anima è quella; sì come detto è che è a guisa di semente de la virtù divina. Veramente per diversi filosofi de la differenza de le nostre anime fue diversamente ragionato: chè Avicenna e Algazel volsero che esse da loro e per loro principio fossero nobili e vili; e Plato e altri volsero che esse procedessero da le stelle, e fossero nobili e più e meno secondo la nobilitade de la stella. **3.** Pittagora volse che tutte fossero d’una nobilitade, non solamente le umane, ma con le umane quelle de li animali bruti e de le piante, e le forme de le minere; e disse che tutta la differenza è de le corpora e de le forme. Se ciascuno fosse a difendere la sua opinione, potrebbe essere che la veritade si vedrebbe essere in tutte; ma però che ne la prima faccia paiono un poco lontane dal vero, non secondo quelle procedere si conviene, ma secondo l’opinione d’Aristotile e de li Peripatetici”<sup>8</sup>.

Insomma, mentre Platone riteneva che le anime possedessero diversi gradi di nobiltà, a seconda del rango delle stelle da cui provengono, Pitagora sostenne che tutte le anime hanno un uguale rango, comprese quelle degli animali e delle piante, trovando in tutte la medesima dignità: e Dante sembra sicuramente apprezzare l’originalità, la peculiarità e la profondità di questa interpretazione.

## **Pitagora e la chiave della Commedia**

Naturalmente anche la *Divina Commedia* offre numerosi accenni, contenuti ed elementi riconducibili all’insegnamento Pitagorico, elementi che hanno offerto occasione per molteplici interpretazioni ed elucubrazioni dei commentatori; ritengo prudente ed opportuno sottolineare che lo stesso Dante ha offerto una chiave interpretativa per la sua *Commedia*:

“**2.** Dico che, sì come nel primo capitolo è narrato, questa sposizione conviene essere litterale e allegorica. E a ciò dare a intendere, si vuol sapere che le scritture si possono intendere e deonsi esponere massimamente per quattro sensi. **3.** L’uno si chiama litterale, [e questo è quello che non si stende più oltre che la lettera de le parole fittizie, sì come sono le favole de li poeti. L’altro si chiama allegorico,] e questo è quello che si nasconde sotto ‘l manto di queste favole, ed è una veritade ascosa sotto bella menzogna: sì come quando dice Ovidio che Orfeo faceva con la cetera mansuete le fiere, e li arbori e le pietre a sè muovere; che vuol dire che lo savio uomo con lo strumento de la sua voce fa[r]jia mansuescere e umiliare li crudeli cuori, e fa[r]jia

*muovere a la sua volontade coloro che non hanno vita di scienza e d'arte: e coloro che non hanno vita ragionevole alcuna sono quasi come pietre. 4. E perchè questo nascondimento fosse trovato per li savi, nel penultimo trattato si mosterrà. Veramente li teologi questo senso prendono altrimenti che li poeti; ma però che mia intenzione è qui lo modo de li poeti seguitare, prendo lo senso allegorico secondo che per li poeti è usato.*

*5. Lo terzo senso si chiama morale, e questo è quello che li lettori deono intentemente andare appostando per le scritture, ad utilitate di loro e di loro discenti: sì come appostare si può ne lo Evangelio, quando Cristo salio lo monte per transfigurarsi, che de li dodici Apostoli menò seco li tre; in che moralmente si può intendere che a le secretissime cose noi dovemo avere poca compagnia.*

*6. Lo quarto senso si chiama anagogico, cioè sovrasenso; e questo è quando spiritualmente si spone una scrittura, la quale ancora [sia vera] eziandio nel senso litterale, per le cose significate significa de le superne cose de l'eternal gloria sì, come vedere si può in quello canto del Profeta che dice che, ne l'uscita del popolo d'Israel d'Egitto, Giudea è fatta santa e libera. 7. Chè avvegna essere vera secondo la lettera sia manifesto, non meno è vero quello che spiritualmente s'intende, cioè che ne l'uscita de l'anima dal peccato, essa sia fatta santa e libera in sua potestate. 8. E in dimostrar questo, sempre lo litterale dee andare innanzi, sì come quello ne la cui sentenza li altri sono inchiusi, e senza lo quale sarebbe impossibile ed irrazionale intendere a li altri, e massimamente a lo allegorico. 9. È impossibile, però che in ciascuna cosa che ha dentro e di fuori, è impossibile venire al dentro se prima non si viene al di fuori: onde, con ciò sia cosa che ne le scritture [la litterale sentenza] sia sempre lo di fuori, impossibile è venire a l'altre, massimamente a l'allegorica, senza prima venire a la litterale. 10. Ancora, è impossibile però che in ciascuna cosa, naturale ed artificiale, è impossibile procedere a la forma, senza prima essere disposto lo subietto sopra che la forma dee stare: sì come impossibile la forma de l'oro è venire, se la materia, cioè lo suo subietto, non è digesta e apparecchiata; e la forma de l'arca venire, se la materia, cioè lo legno, non è prima disposta e apparecchiata. 11. Onde con ciò sia cosa che la litterale sentenza sempre sia subietto e materia de l'altre, massimamente de l'allegorica, impossibile è prima venire a la conoscenza de l'altre che a la sua. 12. Ancora, è impossibile però che in ciascuna cosa, naturale ed artificiale, è impossibile procedere, se prima non è fatto lo fondamento, sì come ne la casa e sì come ne lo studiare: onde, con ciò sia cosa che 'l dimostrar sia edificazione di scienza, e la litterale dimostrazione sia fondamento de l'altre, massimamente de l'allegorica, impossibile è a l'altre venire prima che a quella"<sup>9</sup>.*

In sintesi dunque, l'Opera può essere vagliata sotto quattro aspetti, o "sensi":

- letterale
- allegorico
- morale
- anagogico



Domenico di Michelino, *Ritratto di Dante, la città di Firenze e l'allegoria della Divina Commedia.*

Sul piano *letterale* il poema descrive un viaggio nell'aldilà, iniziato il venerdì Santo (8 aprile) del 1300, Anno Santo del primo Giubileo indetto da Papa Bonifacio VIII.

Sul piano *allegorico* il poema descrive simbolicamente il percorso dell'anima dalla "selva" oscura del peccato alla salvezza: ciò avviene con l'aiuto della ragione (simboleggiata da Virgilio, che guida Dante nell'aldilà), mentre poi Beatrice (simbolo della verità rivelata), con l'interessione di Maria, condurrà Dante alla visione di Dio in Paradiso. Chiaramente lo stato di smarrimento dell'anima singola è condiviso parallelamente e consensualmente dall'anima collettiva, sociale: l'umanità del suo tempo è smarrita per l'inadeguatezza delle guide fondamentali: il Papa perché intende prevaricare il potere temporale, a danno di quello spirituale, l'Imperatore perché non esercita il potere con la dovuta energia e l'auspicato senno.

Il senso *morale* emerge nelle numerose considerazioni sull'uomo, che viene invitato ad ispirarsi alle Sacre Scritture, a fuggire il peccato ed a resistere alle tentazioni, ma anche a rifiutare la corruzione ed a combattere la bramosia della ricchezza. Si intende quindi fornire ai cristiani un insegnamento di regole da seguire per liberarsi dal peccato ed evitare le pene riservate ai peccatori e conseguire il premio concesso ai giusti.

Il senso *anagogico*, infine, si riferisce al significato spirituale delle citazioni bibliche e alla simbologia in esse contenuta, che aiuta l'anima a elevarsi; per quanto la Scrittura sia "vera" anche nel senso letterale, per quello che dice rappresenta le cose divine della gloria eterna. Dal punto di vista spirituale e religioso quindi, l'umanità può liberarsi dal disordine e dall'infelicità solo seguendo la guida dell'Impero (Virgilio) nelle cose temporali, e della Chiesa (Beatrice) nelle cose spirituali, arrivando in tal modo ad elevarsi fino alla felicità, alla perfezione, a Dio.

Da tutto ciò pare logico definire la *Commedia* come un poema “*polisemico*”, composto in primo luogo ovviamente di una “*lettera*”, ossia delle parole con cui è scritto, “*lettera*” che nella linguistica moderna si definirebbe il suo “*significante*”, perché di fatto veicola il primo e più semplice *significato* del poema, quello detto appunto “*letterale*”, che, in sostanza, consiste nella descrizione dei tre regni dell’Oltretomba e dello stato che in essi trovano le anime dopo la morte.

Ma ovviamente il significato “*letterale*” non è l’unico: in aderenza alla premessa polisemica, il significato primo ed immediato espresso attraverso la “*lettera*”, diviene a sua volta il “*significante*” di un ulteriore, secondo e diverso significato, che Dante chiama “*allegoria*”, che a sua volta si può distinguere in “*allegoria*” vera e propria, in senso “*morale*” ed in senso “*anagogico*”, come sopra accennato.

Una chiara ammonizione a considerare attentamente *tutti* i significati dell’opera viene fornita direttamente dal Poeta:

“*O voi ch’avete li ‘ntelletti sani,  
mirate la dottrina che s’asconde  
sotto ‘l velame de li versi strani*”<sup>9</sup>.

## Dante “segreto”

Dante stesso ammette il riserbo con cui ha ammantato certi significati, sia per non divulgare contenuti dottrinali a coloro che non fossero qualificati per conoscerli, sia, e forse soprattutto, per sfuggire alle inquisizioni ecclesiastiche.

Pare quindi indubitabile che nei versi della *Commedia* si annidi un senso nascosto e celato dal velo del loro senso esteriore ed apparente, un senso che può essere penetrato e compreso solo da chi ne è capace. Il problema, veramente arduo, da superare consiste proprio nella determinazione di questi differenti e più profondi significati, attività in cui si sono cimentati tutti i commentatori, con esiti decisamente divergenti e comunque per il solito alquanto limitati nel riconoscere, ed apprezzare, il senso letterale (direi più propriamente letterario) del Poema, quello filosofico-teologico, ed anche quello socio-politico. Viceversa, e salvo qualche lodevole eccezione (ved. infra), c’è stata nell’opera esegetica dantesca una sostanziale latitanza in merito all’ulteriore senso interpretativo della *Commedia*, un senso che non può essere che quello propriamente iniziatico, per sua natura essenzialmente metafisico, e propriamente *esoterico*: caratteristica, quest’ultima, che è sfuggita alla gran parte dei commentatori, per lo più restii ad inquadrare l’Opera secondo tale prospettiva iniziatica.

In estrema sintesi, sono fondamentalmente due le modalità interpretative adottabili per analizzare la *Commedia*: una *riduttiva*, che pur non costituendo di per sé

<sup>9</sup> *Inferno*, IX, 61-63

un'attività di valore dispregiativo, si limita però a considerare il testo sotto un profilo eminentemente estetico-linguistico e ne apprezza la poetica ed il lirismo, l'espressione letteraria e storica, la valenza espressiva ed evocativa: è la classica modalità di approccio a Dante tradizionalmente utilizzata nelle Scuole, come può testimoniare chiunque abbia frequentato un qualunque Liceo nazionale.

L'altra modalità, che possiamo definire *estensiva*, si prefigge di pervenire a comprendere, oltre l'affabulazione superficiale del racconto presente nella *Commedia*, quell'insieme di simboli più o meno nascosti che alludono ad un significato ulteriore, occultato, non immediatamente percepibile a tutti, tipico, appunto, della conoscenza *iniziatica*.

In questo senso vanno le argomentazioni di chi già nell'800 (con le prime intuizioni di Ugo Foscolo ed i fondamentali studi di Gabriele Rossetti) e poi nel '900 (con Giovanni Pascoli, Luigi Valli e René Guenon) ha inteso cogliere questo *esoterismo* dantesco, pervenendo a svariate ipotesi (in direzione templare, albigese, rosacrociiana, gnostica, alchemica, et alia), talora anche fantasiose o forzate, tra le quali la più seguita è stata quella di un' "eresia" di Dante. Per altro, gli estensori di questa tesi parevano non rendersi del tutto conto che così ricorrevano a considerazioni riferentisi a contesti assolutamente differenti: l'*esoterismo* infatti è di per sé cosa affatto diversa e distinta dalla Religione, non potendo trovare con questa altro rapporto al di fuori delle espressioni simboliche che pure sono presenti in tutte le forme Religiose. Da questo punto di vista, allora, la pura metafisica non è ovviamente né pagana né cristiana, bensì *universale*, così come nel Medioevo vi sono state organizzazioni propriamente iniziatiche che pure si basavano ed adottavano principi ed atteggiamenti cristiani. E, d'altra parte, se Dante appartenne ad uno di questi Ordini, ciò non è ragione sufficiente per definirlo "eretico".

## Simboli e via iniziatica

Senza alcuna pretesa di completezza né di esaustività, una considerazione appena attenta e meditata della *Commedia* ci porta ad individuare una vera miriade di elementi simbolici, che fanno continuo, costante riferimento a valori ed esperienze propriamente *iniziatiche*, presenti nella Tradizione e ben noti al Poeta.

Il viaggio descritto è intanto pienamente *iniziatico*: parte da una *selva oscura*, passa attraverso i Mondi oscuri dell'aldilà per purificarsi e tornare finalmente alla Luce Divina, per *uscire a riveder le stelle*.

L'aspetto "numerologico" del Poema ci porta poi direttamente a suggestioni pitagoriche, costituendo di fatto una vera e propria struttura nascosta della *Commedia*:

1 e 3 sono fondamentali, ed il riferimento primario è naturalmente a Dio Uno e Trino; infatti per i pitagorici l'uno – definito parimpari, ossia né pari né dispari - non è un numero, bensì è il principio di tutto, ha in sé tutto e pure resta pur sempre uno; è l'idea superiore ed immateriale del *Logos*, ed insieme è anche il punto, da cui trae origine ogni figura geometrica; chiaramente l'uno ed il punto adombrano la figura stessa del Creatore.

I Canti sono 100, numero perfettissimo perché potenza di 10, a sua volta connesso all'1 Divino: il primo canto è il prologo di tutta l'opera, a cui seguono 33+33+33 canti.



*Divina Commedia 1595.*

*“Tu credi che a me tuo pensier mei  
da quel ch'è primo, così come raia  
da l'un, se si conosce, il cinque e 'l sei”*<sup>10</sup>;

Dunque ogni numero deriva dall'uno, origine di tutti i numeri.

Il primo vero numero è il 2, da cui per somma o per moltiplicazione o per elevazione a potenza si genera sempre il perfetto 4; il 2 è la lunghezza, è una linea determinata dall'unione di due punti diversi ed opposti, ed è perciò l'origine di ogni contrario e dicotomia: bello-brutto, male-bene, alto-basso ...

Visto che l'1 non è un vero e proprio numero, il 3 è il primo vero numero dispari, che simboleggia anche il triangolo, da cui origina ogni altra possibile figura piana, a sua volta sempre divisibile in triangoli. Tripartito è anche il Male, il Peccato e quindi l'Inferno (Incontinenza, Violenza, Frode); di conseguenza, tripartito è l'Acheronte, fiume infero, in Stige, Cocito e Flegetonte.

I tre regni ultramondani della *Commedia* corrispondono chiaramente ai tre momenti dell'opera alchemica: l'Inferno all' *opera al nero*, il Purgatorio all' *albedo*, regno della purificazione, e infine il Paradiso all' *opera al rosso*, che è il percorso della luce.

Il 4, generato dal 2 ed a sua volta generatore del 2, è espresso in geometria dal tetraedro, che comprende le dimensioni del nostro mondo fisico: altezza, lunghezza, altezza. 4 è un numero astrologicamente fondamentale poiché richiama gli elementi primari, aria acqua terra e fuoco, e 4 sono le morti simboliche di Dante: sviene nella Selva Oscura; precipita al piano dell'Acheronte; cade *come corpo morto cade* davanti agli spiriti di Paolo e Francesca; cade *vinto*, infine, nel Purgatorio prima del Lete.

<sup>10</sup> *Paradiso*, XV, 55-57

4 sono i terremoti, 4 *ruine* e 4 fiumi, 4 volte sorride Virgilio.

Il 5 viene utilizzato da Dante per indicare gli aspetti maligni delle cose: la Luna compie 5 cicli prima che Ulisse coli a picco e 5 sono gli eretici dalle laide colpe.

La somma dell'uno, del due, del tre e del quattro dà il 10, la decade, che simboleggia l'intero Universo: si ha così la *tetraktys* pitagorica.

L'intero Universo per Dante è stato concepito e realizzato da Dio secondo un supremo e mirabile principio geometrico:

*e cominciò: «Le cose tutte quante  
hanno ordine tra loro, e questo è forma  
che l'universo a Dio fa simigliante»<sup>11</sup>.*

Dio ha creato il Mondo secondo un criterio “*numerico*”, perché il numero è ordine, perfezione e suprema armonia, e Dante segue devotamente l'impostazione del Creatore, pur sottolineando il valore della *tetraktys* pitagorica.

Pare difficile spiegare l'indubbia numerologia presente nell'opera come frutto di semplice e mero *artificio* voluto o del *caso*, mentre pare evidente ad ogni analisi appena diligente della Commedia che l'intera costruzione poetica è basata sull'armonia, su una perfetta regolarità numerica, su una deliberata, simmetrica precisione; se Dio ed il Creato sono armonia, ogni trattazione che li riguardi deve di necessità adeguarsi a tale peculiare caratteristica di mirabile perfezione.

In tal senso pare consolidata in Dante la nozione, schiettamente pitagorica, secondo la quale l'Universo è necessariamente costituito da circoli, sfere e figure poligonali regolari, tutte costruibili con squadra e compasso, perché in tal modo Dio aveva costruito armonicamente il mondo, segnandone i confini:

*Poi cominciò: «Colui che volse il sesto  
a lo stremo del mondo, e dentro ad esso  
distinse tanto occulto e manifesto,  
non poté suo valor sì fare impresso  
in tutto l'universo, che 'l suo verbo  
non rimanesse in infinito eccesso»<sup>12</sup>.*

Ed appena giunto nel Paradiso, Dante incontra *sfere* che esprimono *armonia*:

*“Quando la rota che tu sempiterni  
desiderato, a sé mi fece atteso  
con l'armonia che temperi e discerni,*

---

11 *Paradiso*, I, 103-105

12 *Paradiso*, Canto XIX, 40-45

*parvemi tanto allor del cielo acceso  
de la fiamma del sol, che pioggia o fiume  
lago non fece alcun tanto disteso.*

*La novità del suono e 'l grande lume  
di lor cagion m'accesero un disio  
mai non sentito di cotanto acume*"<sup>13</sup>.

Pervenuto con Beatrice nell'Empireo, decimo e ultimo cielo, luogo della presenza fisica di Dio, dove risiedono gli angeli e le anime ricevute in Paradiso, Dante ammirerà la luce che assume la forma circolare propria della perfezione:

*"Lume è là sù che visibile face  
lo creatore a quella creatura  
che solo in lui vedere ha la sua pace.  
E' si distende in circular figura,  
in tanto che la sua circonferenza  
sarebbe al sol troppo larga cintura*"<sup>14</sup>.

## Concludendo

Chi scrive ritiene quindi ragionevole concludere che Dante ha in larga misura seguito la concezione pitagorica, pervenutagli soprattutto dal pensiero neoplatonico, sublimandola e fondendola con il messaggio del Vangelo di Giovanni, che nel suo Prologo inneggia al *Logos* origine dell'Universo:

- 1 Ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ Λόγος, καὶ ὁ Λόγος ἦν πρὸς τὸν Θεόν, καὶ Θεὸς ἦν ὁ Λόγος.
- 2 Οὗτος ἦν ἐν ἀρχῇ πρὸς τὸν Θεόν.
- 3 πάντα δι' αὐτοῦ ἐγένετο, καὶ χωρὶς αὐτοῦ ἐγένετο οὐδὲ ἓν ὃ γέγονεν.
- 4 ἐν αὐτῷ ζωὴ ἦν, καὶ ἡ ζωὴ ἦν τὸ φῶς τῶν ἀνθρώπων.
- 5 καὶ τὸ φῶς ἐν τῇ σκοτίᾳ φαίνει, καὶ ἡ σκοτία αὐτὸ οὐ κατέλαβεν <sup>15</sup>.

*«In principio era il Verbo, ed il Verbo era presso Dio, ed il Verbo era Dio.  
Egli era da sempre presso Dio.  
Tutto divenne tramite Lui, e senza di Lui nulla divenne di ciò che è divenuto.  
In Lui era la vita, e la vita era la luce degli uomini.  
E la luce brilla nella tenebra, e la tenebra non l'ha soffocata».*

<sup>13</sup> *Paradiso*, Canto I, 76-84

<sup>14</sup> *Paradiso*, Canto XXX, 100-105

<sup>15</sup> Vangelo secondo Giovanni, 1,1-5

E tutto ciò perché il *primum movens* e tutto ciò che attrae e governa creature e astri è l'Amore:

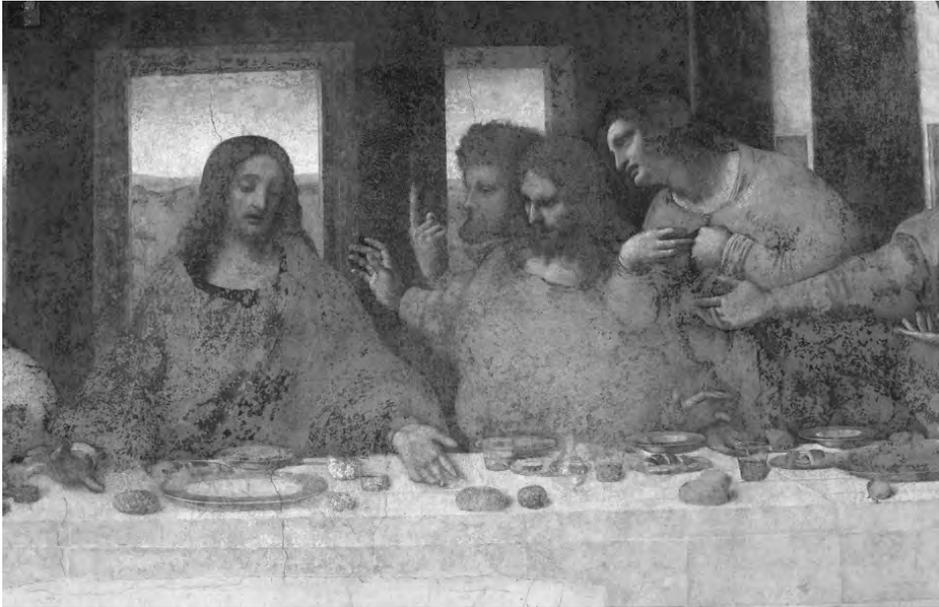
“A l’alta fantasia qui mancò possa;  
ma già volgeva il mio disio e ‘l velle,  
sì come rota ch’igualmente è mossa,  
l’amor che move il sole e l’altre stelle”<sup>16</sup>.

### Principali testi consultati

- AA.VV., *Enciclopedia Dantesca*, Biblioteca Treccani 2005.  
 Borges, J.L., *Nove saggi danteschi*, Adelphi, Milano 2001.  
 De Sanctis F., *Storia della Letteratura italiana*, Sansoni, Firenze 1960.  
 Evola, G.C.A., *Il mistero del Graal*, Laterza, Bari, 1937.  
 Foscolo U., *Studi su Dante*, a cura di G. Da Pozzo, Le Monnier, Firenze 1979.  
 Fubini, M., Bonora, E., *Antologia della critica dantesca*, Petrini, Torino 1966.  
 Getto, G. (a cura di), *Lecture dantesche*, Sansoni, Firenze 1955-1961.  
 Guénon R., *L’esoterismo di Dante*, Adelphi, Milano 2011.  
 Pascoli G., *Minerva oscura; Prolegomeni: la costruzione morale del poema di Dante*  
 Livorno, R. Giusti 1898.  
 Pascoli G., *La mirabile visione: abbozzo d’una storia della Divina Commedia* Mu-  
 glia, Messina 1902.  
 Pascoli G., *Sotto il velame: saggio d’un’interpretazione generale del poema sacro*,  
 Muglia, Messina 1900.  
 Rossetti G., *La Beatrice di Dante*, Londra 1842.  
 Rossetti G., *La Divina Commedia di Dante Alighieri con commento analitico di Ga-  
 briele Rossetti*, John Murray, Londra 1837.  
 Sapegno N., *Commento alla Divina Commedia*, La Nuova Italia, Firenze 1955-57  
 Siebzechner-Vivanti G., *Dizionario della Divina Commedia*, Feltrinelli, Milano 1965.  
 Valli L., *Il linguaggio segreto di Dante e dei “Fedeli d’Amore”*, Roma 1928.  
 Vinassa de Regny P., *Dante e il simbolismo pitagorico*, Fratelli Melita, Roma 1988.

---

16 *Paradiso*, Canto XXXIII, 142-145



## CRISTO E LA MELANCONIA

*il capolavoro di Leonardo alla luce dei Vangeli,  
dell'Apocalisse e dell'alchimia*

*Giacomo Maria Prati*

### **Valenza zodiacale del Cenacolo**

Quale Cenacolo? Dopo innumerevoli tormentoni mediatici, interpretazioni eccentriche ed irrazionali da parte di improvvisati “esperti” e, all’opposto, volumi tanto autorevoli quanto tecnicissimi e quindi socialmente autoreferenziali e alieni ai più, sembra giunto il momento di fare un primo bilancio sul più discusso dipinto della storia nel tentativo di recuperare una visione d’insieme coerente, unitaria, approfondita. Stupisce sempre questa realtà virtuale del Cenacolo quale *evento aperto*, in quanto si tratta di un’ opera che sembra rivelarsi in realtà, a livello linguistico ed espressivo,

fra le meno allegoriche e simboliche all'interno del *topos* narrativo che attualizza: eppure ha scatenato una guerra in-civile di letture. Il Cenacolo vinciano manifesta sì una grande ricchezza di armonie e di aspetti spirituali e significanti, necessitanti un'ermeneutica maieutica, ma in essa il "simbolo" viene posto in secondo piano, viene abilmente quasi collocato "sottotraccia" in quanto è la persona, in tutta la sua umanità e sacralità, che appare valorizzata quale protagonista della visione e quale primo valore condiviso. La "persona" però non è nuda né isolata ma va contestualizzata in un "ambiente", in una rete di significati con cui Leonardo struttura e modula l'opera.

Da questo punto di vista, allora, l'unica trama semantica generale e maggiormente inclusiva, che si rivela coerente, unitaria e sostenibile, appare quella della ricomposizione zodiacale delle posizioni e delle posture, per nulla in contrasto con la sacralità evangelica della scena in quanto nei secoli passati le conoscenze zodiacali erano diffusamente accettate e valorizzate. Si insegnava la scienza degli astri anche nelle Università, allora tutte cattoliche e tutte di fondazione ecclesiale. La zodiacalità del contesto quale articolazione della serie apostolica leonardesca, che non segue gli elenchi apostolici indicati nei Vangeli, manifesta il carattere cosmico della cena cristiana e "apre" alla lettura alchemica tramite le tre quaterne dei quattro elementi che si succedono da destra a sinistra in corrispondenza delle posizioni zodiacali, ponendosi così in rapporto dinamico e dialettico con il Cristo. I quattro elementi appaiono divisi e "aperti" da un Cristo "quintessenza" che attraversa e governa, dividendo e unendo, (*solve et coagula*) gli elementi della serie centrale, interponendosi fra il fuoco e la terra alla sua sinistra (Giacomo e Tommaso) e l'aria e l'acqua alla sua destra (Giovanni e Giuda).

Istintivamente sovengono alla mente le *"Lettere di Ali Puli"* (Mediterranee, 2003) dove si ricorda come alchemicamente il fuoco si celi nella terra e l'aria nell'acqua! È stato Andrea Aromatico a spingere chi scrive a tale riflessione sui sensi ermetici del Cenacolo, da sempre intuiti istintivamente ma mai veramente razionalizzati, quando, ad una domanda sul simbolismo dell'anguilla dipinta sulla tavola di Gesù, non ebbe esitazioni e dubbi: "l'anguilla indica lo *sibio*", elemento di grande rilievo per l'arte alchemica e presente persino nella Bibbia nel nome di una delle figlie di Giobbe (Gb 42.14).

Occorre quindi ripartire nell'analisi e nella ricostruzione iconologica muovendo dall'essenziale opera di Franco Berdini e Francesco Mei (*"Magia e astrologia in Leonardo"*, Editalia, 1982), spesso "saccheggiate" senza citarla, portando alle ultime coerenti conclusioni la giusta ricostruzione zodiacale del dipinto, in una logica sia di sapienza cristiana che di arte alchemica. Il sostantivo "*magia*" nel titolo dello stupendo e affidabile studio di Franco Berdini tradisce un perdurante e ideologico *misunderstanding* di origine illuminista. Non c'è nulla di "magico" in realtà nell'esoterismo di Leonardo se non il plurisecolare e tradizionalissimo riconoscimento delle armonie e delle concordanze fra macrocosmo e microcosmo. Sapere e mentalità non tanto "magica", parola assai ambigua che porta a pensare a dottrine settarie o a tentativi di dominio egemonico sulla natura e sui propri simili, ma semplicemente "tradizionale",

canonica, cioè propria di quella società organica e cristiana, fondata su basi spirituali e metafisiche, che resse circa mille anni di storia europea da Carlo Magno alla fine dell'*Ancient Regime*. Spesso ciò che sembra “irrazionale” a noi postmoderni viene romanticamente e idealisticamente “magicizzato” nella sua riattribuzione valoristica alla storia dei secoli passati mentre, come il sapere zodiacale e astrologico, era una componente culturale normale, costante, e considerata frutto della ragione e della speculazione umana, non dell’istinto.

### **Astri e strumenti sapienziali**

Lo scenario zodiacale nel Cenacolo vinciano quindi non esprime un fattore eterodosso o anomalo o “magico” ma serve semplicemente e funzionalmente sia a valorizzare il cristocentrismo della scena narrativa, evidenziando l’aspetto cosmico e universale della Nuova ed eterna Alleanza nel sangue di Cristo, che, abilmente, per alludere anche ai non contraddittori sensi ermetici della scena evangelica. E’ difficile non trovare una residenza nobiliare di rilievo o una Chiesa importante senza riferimenti zodiacali: da Palazzo Schifanoia di Ferrara al Duomo di Torino e di Milano, da Palazzo Besta di Tegliò al Castello della Manta di Saluzzo e al Castello del Buon Consiglio di Trento fra gli innumerevoli esempi solo italiani. Un sapere non certo ridotto banalmente a scopi predittivi individuali, ma, ai tempi, vissuto quale strumento sapienziale di conoscenza della realtà e dimensione di vita tanto pratica quanto interiore.

Dalla farmacoepica alla navigazione, dalla fisica fino alla contemplazione cristiana e filosofica gli astri erano visti come “amici”, quali forme di mediazione di influssi divini, cosmici, provvidenziali. La struttura spaziale del Cenacolo è visualizzabile simbolicamente anche tramite un insieme di dodici triangoli equilateri (quattro trapezi includenti tre triangoli ciascuno) inscritti in tre quadri concentrici di cui il mediano è rotato di 90 gradi. Si tratta della struttura tipica degli oroscopi medioevali e rinascimentali, divisi in 13 spazi, come si evince dai disegni studiati nell’opera *I Guicciardini e le scienze occulte* (a cura di Raffaella Castagnola, Olschki, 1990), nell’oroscopo di Filippo il Buono e già in Cecco d’Ascoli.

La grandezza artistica del Cenacolo di Leonardo si coglie allora proprio nella sua capacità di inserirsi creativamente in un contesto espressivo e ambientale perfettamente tradizionale nei valori e nei significati, rinnovandolo, approfondendolo. L’innovazione interiorizzante di Leonardo, che lo rende universale e diacronico, consiste semplicemente nel riportare per la prima volta la psicologia del quadro gentilizio, e del ritratto in particolare, affettiva e intimistica, nel contesto solenne e sociale di una sacra rappresentazione, ancora dominate solitamente dagli affreschi allegorici tardogotici: lo dimostra la stessa coeva e contestuale Crocefissione di Donato Montorfano, invertendo il rapporto fra simbolo e figura umana a vantaggio di una interiorizzazione e spiritualizzazione della sacralità e dignità della persona umana. Leonardo fa prevalere la dimensione anagogica di una spiritualità e di una semantica “del cuore” sopra

la formalistica intenzionalità pedagogica di tipo morale e di maschera allegorica, propria del carattere “collettivo” della Cristianità gotica. Si ritorna così alla radice dell’individuo, cioè alla Persona di Gesù. Il tutto realizzato all’interno della tradizione religiosa cattolica, e non in rottura, ma in continuità valoriale proprio per meglio aderire alla traccia evangelica e scritturale e per adempiere alle direttive del committente religioso.

Inoltre, Leonardo mette la sua competenza in tema di anatomia e fisiognomica umana al servizio della caratterizzazione animica dei personaggi per porre al centro la sacralità dell’individuo e riallocare il ruolo del linguaggio simbolico a servizio di questa riaffermata sacralità. Tale operazione non necessariamente è da connettersi con le correnti neopagane e semignostiche dell’umanesimo e del rinascimento, automatismo ideologico indimostrato e, in ogni caso, riduttivo. Anzi, data l’importanza del numero *sette* nell’opera, si potrebbe anche trovare più coerente giustificazione culturale nel rinviare agli aspetti mistici e scritturali, anche veterotestamentari, della dimensione del “*Figlio dell’uomo*” e di Gesù quale “*Signore del sabato*” che opera l’inversione di valore fra la “*Legge*” e l’“*Uomo*” (Mc,2,27). Le specificità uniche dell’opera di Leonardo quindi portano anche a riposizionare i conformismi definitivi, anch’essi di origine illuministica, e i relativi conseguenti schematismi temporali, che fanno del rinascimento una facile e astratta “*etichetta*” alla moda, e del medioevo un qualcosa di monolitico “*da superare*”. Al contrario è dalla e nella Tradizione, senza tempo perché spirituale, in continuo sviluppo organico, che Leonardo esprime la sua geniale creatività, abilità e sapienza e gli elementi di novità già cinquecenteschi o anticipatori, di maggior sviluppo intimistico e spirituale, andrebbero indagati sotto plurimi e differenti profili. Potrebbero ad esempio configurarsi nella loro matrice culturale quali segni di un influsso nell’arte della nuova devozione al sacro Cuore di Gesù propugnata dal domenicano *Enrico Suso*, il quale approfondì in una mistica affettiva e sapienziale l’aspetto della rinascita dell’uomo da Dio come effetto della perenne generazione del Figlio dal Padre.

## **Leonardo e la sua biblioteca mentale**

Tornando al rapporto fra trama semantica ambientale/strutturale e specificità figurazionale lo studio del Berdini, ancor oggi prezioso e insuperato, mostra un suo limite consapevole: non aver voluto portare alle ultime conseguenze un orientamento di ricerca così efficacemente impostato. Berdini non ha affrontato il tema, macroscopicamente eluso, del valore linguistico dei colori, a cui la lettura zodiacale portava naturalmente, essendo tipica dell’immaginario astrologico antico l’associazione ai 12 segni di altrettanti metalli, pietre e colori. L’unicità del capolavoro di Leonardo scompagina anche il tradizionale eccessivo valore attribuito al vissuto culturale degli artisti. La “*biblioteca mentale*” di Leonardo non appare anomala o particolarmente raffinata o eccentrica, ma simile a quella dei suoi colti contemporanei (anzi quella di Ludovico Ariosto era più raffinata, si veda l’articolo di chi scrive nel catalogo 2009

della mostra *Orlando Furioso in Valltellina*, agli atti della Soprintendenza B.A.P. di Milano), cioè tipica delle poliedriche e spesso dispersive tendenze culturali diffuse fra le classi elevate che si nutrivano (oggi dopotutto) di libri rari come di libri diffusi, e di diverse epoche. Il genio creativo come sempre si apprezza invece nel suo confrontarsi pragmatico e personale con il soggetto ideale/immaginario/narrativo e con le sue implicazioni e reattività valoriali e significazionali. Berdini infine fa arrestare asetticamente la sua indagine nei limiti delle sovrapposizioni strutturali e iconologiche senza però affrontare l'essenza cruciale dell'aspetto motivazionale delle scelte.

Perché Leonardo ha posto ad esempio la figura di Giacomo maggiore a corrispondere con la casa zodiacale del Leone? E perché la serie inizia con Simone lo zelota quale fattore igneo che coincide con l'ariete? Ancora una volta si rivela efficace un'ipotesi di ricostruzione di tipo spirituale e omogenea al modello narrativo, e quindi vangelica e sacrale. Aiuta in ciò l'insegnamento di san Paolo sui carismi. Simone *lo zelota* potrebbe essere stato scelto ad iniziare la serie zodiacale proprio per il suo epiteto storico e vangelico. Con l'aggettivo che rinvia alla setta ebraica intransigentemente nazionalista e integralista degli "Zeloti" Leonardo, appassionato di indovinelli, enigmi e criptografie, avrebbe potuto facilmente giocare rinviano al concetto religioso di "zelo", carisma igneo, diffusivamente presente nelle Sacre Scritture.

Leonardo inizia la serie apostolica da destra verso sinistra ma la inizia anche guardando dal basso verso l'alto, nella logica della visione dei fondamenti delle mura della Gerusalemme celeste. Il concetto di "fondamento" coincide con l'immagine dei piedi della figura tipologica dell'apostolo che reca il fuoco del messaggio divino. Ogni edificio spirituale si fonda dopotutto proprio a partire da un primo livello motivazionale e performativo che lo spirito dello "zelo" efficacemente riassume. A Simone lo zelota quindi corrisponderebbe la pietra del diaspro, estremamente importante perché di essa sono costituite anche le mura della Città santa e ad esso, insieme al sardio, si fa riferimento, sempre nell'Apocalisse, per simbolicizzare lo stesso "apparire" di Dio (Ap, 4,3).

Altri tre esempi possono far propendere per la serietà di una questa ipotesi: il Giovanni/Bilancia per la sua vangelica "giustizia" ed equilibrio quale discepolo più fedele e più puro fra tutti, l'unico che seguirà Gesù sotto la croce, e la cui "aquila" vola nell'elemento "aria"; Pietro e Giacomo quali anime che i Vangeli ci rivelano ignee per l'impulsività combattiva; e Giuda connesso all'umido scorpione quale tradizionale emblema dei nemici di Cristo, dei suoi crocefissori, come appare anche nell'affresco dirimpettaio del Montorfano, uno delle centinaia di esempi italiani di affreschi dove nella bandiera dei crocefissori di Gesù compare l'immagine dello Scorpione (per un esempio minore ma prezioso si veda l'affresco della Crocefissione nella Chiesa di san Lorenzo in Teglio).

Le altre letture specifiche che recentemente sono state editate come la tesi della musica inscritta nel dipinto (*La Musica celata*, Giovanni Maria Pala, Vertigo, 2007) e le più varie e affascinanti (quanto complessissime) ricostruzioni geosimboliche rinvenibili sul web, che vedono nascosto nel dipinto il caduceo di Hermes o il segno zodiacale del toro, oppure anche una stella a sei punte inclinata, o una monade ermetica

simile a quella di John Dee, più che errate si rivelano, a livello di metodo ermeneutico, scarsamente rilevanti e pertinenti, in quanto non captano l'essenza significazionale dell'opera, focalizzando su aspetti particolari ed eludendo una ricostruzione unitaria. E' utile sempre un buon rasoio di Occam che riduca ad essenza i significati sapienziali, in quanto *simplex sigillum veri*. D'altro canto appare equilibrato pure non rifiutare a priori anche ipotesi sperimentali di tipo artigianale, quando portano risultati su cui riflettere, quale la tecnica di analisi provata da Slavisa Pesci ([www.affariitaliani.it](http://www.affariitaliani.it)) sovrapponendo l'immagine del Cenacolo al suo doppio speculare rovesciato. Un caso semplicissimo assai suggestivo perché ci parla di un possibile Leonardo che lavora *sindonicamente*, cioè anche considerando l'esito del "negativo" dell'opera. Il limite di questa lettura è quello del suo intrinseco scenario sensazionalistico e immaginifico, e ciò è confermato dalla connessa carenza di ricostruzione culturale dei possibili esiti scoperti. Una tesi che resta arida e non diventa fertile è destinata all'oblio.

Più interessante e incisiva appare la ricostruzione che *Sabrina Sforza Galitzia* compie interpretando un arazzo in seta e oro conservato in Vaticano e riprodotto il Cenacolo di Leonardo (*Il Cenacolo di Leonardo in Vaticano*, Libreria Editrice Vaticana, 2009), opera attribuita allo stesso autore. Leonardo che copia se stesso! Interessante. Nella trama e in alcune decorazioni dell'arazzo la studiosa individua indicazioni temporali che fanno dell'opera un calendario cosmico e profetico, alla "Nostradamus", o, meglio, alla Gioacchino da Fiore (si veda l'articolo in merito su: *La Domenica di Repubblica*, 14 marzo 2010). Tesi affascinante ma che sconta il relativo limite materiale: il fondarsi su di un bene artistico che non è il Cenacolo di Leonardo, ma solo una sua creativa riproposizione del 1509. Certamente non è indifferente il fatto che fu scelto, a pochi anni di distanza dalla sua realizzazione, tale modello narrativo per celare/comunicare sensi profetici e apocalittici. Potrebbe essere una conferma del vissuto culturale di Leonardo e del conoscersi e apprezzarsi del valore spirituale di tipo rivelativo proprio anche del dipinto capolavoro di Leonardo stesso.

Senza dubbio, comunque, questa lettura aiuta a valorizzare le dimensioni apocalittiche e profetiche del Cenacolo, a cui di seguito accenneremo. Non è la prima volta che un'opera d'arte illumina di riflesso un'altra opera d'arte. Il metodo di lettura della ricercatrice appare corretto unendo il crivello vangelico con l'esame oggettivo dei dettagli materiali e immaginali dell'opera. Un segno del ritorno di un'iconologia seria che unisce amore per la scienza alla ricerca dei significati spirituali, segno che fa ben sperare anche perché proviene curiosamente dalle edizioni vaticane. In questa sede, dunque, si ritiene necessario e utile ricollocare al centro la priorità del significato vangelico e mistico del Cenacolo, anche per orientare correttamente nuovi possibili futuri sviluppi di approfondimenti iconologici, liberi da stranezze irrazionali come da timidezze o pudori verso i differenti settori accademici: e ciò alla ricerca di quel "ragionamento sul significato dell'immagine" (iconologia) che non può prescindere dallo studio scientifico ma neppure essere costretto in rigidi formalismi, chiamato com'è a ritornare ad abbeverarsi alle stesse fonti spirituali che nutrono tanto Leonardo quanto due millenni di civiltà cristiana.

## Malinconia di Gesù

Ciò considerato, parafrasando, e non a caso, il Panofsky del celebre trattato “*Saturno e la melinconia*” (Einaudi, 2002) possiamo allora attirare l’attenzione su alcuni aspetti dell’opera che curiosamente sia le letture eterodosse che i “pontefici” della specializzazione scientifica hanno emarginato o sottovalutato. Ai fruitori moderni, come agli antichi committenti, interessa infatti soprattutto la dimensione del “significato”, aspetto inter/metadisciplinare, spesso trascurato o guardato con ingiustificata diffidenza dagli esperti tecnici; ma ricordiamo qual saggio aforisma ripreso anche da Umberto Eco: non c’è nulla di più nascosto di ciò che appare in bella vista, in primo piano!

Partiamo quindi per un itinerario di coerente e seria ri-conversione iconologica e significativa del capolavoro proprio meditando sul viso infinitamente malinconico di Gesù, cuore dell’opera e del suo fascino spirituale. Il volto di Gesù, e l’analogo volto di Giovanni, l’unico discepolo mostrato con un’espressione identica a quella del Maestro, indicano la piena vangelicità dell’opera e nel contempo l’utilizzo sapiente dei canoni culturali del *topos* della malinconia saturnina: volto scuro, sguardo abbassato, capo inclinato, figura ferma, plumbea. Solo la mano destra in lentissimo movimento verso Giuda, come a volergli concedere ancora un po’ di tempo per un possibile pentimento.

Il volto di Cristo anticipa così l’abissale tristezza del Getsemani: “*l’anima mia è triste fino alla morte*” (Mt, 26,38). E’ il Vangelo di Giovanni in particolare che viene utilizzato da Leonardo. Lo si nota ad esempio nella figura di Pietro che chiede a Giovanni chi sia il traditore. (Gv13,24) E qui abbiamo un’altra geniale scelta creativa di Leonardo: non mostrare la predilezione di Gesù per Giovanni (Gv 13,23) nella posizione affettiva e rituale del capo del discepolo sul petto del Maestro, ma decidere di interiorizzare il rapporto di intimità spirituale con la similitudine fra i due volti e i colori delle vesti. Giovanni partecipa misticamente e invisibilmente alle profondità spirituali del Cuore del Maestro e per tale via conosce il nome del traditore.

Curioso: nel Cenacolo possiamo ritrovare ben diciannove citazioni scritturali tratte dai Vangeli e dall’Apocalisse di cui il Cenacolo stesso è sapiente visualizzazione; non male per un dipinto che si vuole far passare per eccentrico o eretico! Un’“eresia” fedelissima alla Parola di Dio! L’“esoterismo” dell’opera, cioè i suoi effettivi rimandi e i suoi veridici sensi sapienziali non immediatamente visibili sono ben altri, e mai in contrapposizione con il Vangelo, ma in sua armonica valorizzazione, integrazione, sviluppo. Prima analizziamo alcuni aspetti del suo simbolismo mistico per poi tentare di approfondire le ricchezze ermetiche del dipinto, certi e felici di essere in un prossimo futuro seguiti e superati da chi conosce l’arte regia senz’altro meglio di chi scrive.

In primo luogo esiste un’abilità di Leonardo per seminascondere numerose allusioni mistiche e scritturali: il volto di Cristo guarda verso sinistra, verso il lato della trafittura del cuore sulla croce. Un’anticipazione misticamente ricapitolativa. Altra anticipazione narrativa si ha nel coltello di Pietro con cui taglierà l’orecchio a Malco,

il servo del sommo sacerdote (Gv,18,10). Leonardo celebra e mette in scena l'Ultima Cena di Gesù quale evento cosmico, storico ed eterno.

La tensione che rende fascinosa il dipinto deriva anche dall'abilità compositiva di Leonardo il quale è maestro dell'*allusione* spirituale e numerose sono le matrici dinamico-semantiche che possono leggersi dentro l'opera. Il soffitto con trentasei cassettoni ad esempio è un quadrato magico che ripete per tre volte il numero sei: il numero della bestia dell'Apocalisse (Ap.13,18 e Luc.22.53); ogni apostolo reca una pietruzza sulla veste ad indicare i dodici fondamenti delle mura della Gerusalemme celeste (Ap 21,19.20); la figura fissa e centrale di Cristo distaccata dai due lati delle schiere agitate degli apostoli rinvia a Mosè fra i due muri di onde del Mar Rosso, come allo squarcio del velo del Tempio (Luc.23,45).Dopotutto era simbolicizzazione ormai diffusa già nel periodo rinascimentale l'identificazione fra la ferita al costato di Cristo e il biblico Mar Rosso, come si vede ad esempio nell'affresco della mappa del mondo di Palazzo Besta di Teglio. I colori delle vesti di Cristo sono tradizionalmente i colori del sangue e dell'acqua sacramentali e sacrificali i quali, insieme al pane della mensa, appaiono i tre segni giovannei per eccellenza (Gv, 19,34).

Un'altra sapiente allusione mistica leonardesca si ha nei tratti femminili di Giovanni i quali alludono al legame fra Giovanni e Maria creato redentivamente dal Cristo crocefisso (Gv.19,26.27) Il volto scuro di Gesù, con la sua collocazione contro luce rispetto ad un sole tramontante, rinvia simbolicamente all'eclisse della crocefissione (Luc.23,44) come la forte presenza del numero sette nella composizione geonumerologica dell'opera rinvia al Gesù Signore del sabato, alla messianicità apocalittica della Redenzione.

### **Colori, intenzionalità simbolica e melencolia**

Un aspetto di fondamentale importanza nell'opera appare ancor oggi scarsamente studiato: i significati dei colori delle vesti degli apostoli. Non a caso Leonardo, con dolce e caritatevole ironia, colloca i fratelli *Boanerges*, "figli del tuono" (Mc 3,17) cioè Giovanni e Giacomo maggiore, alla sua destra e sinistra, mostrando così un Gesù tanto generoso da adempiere a posteriori all'audace richiesta della madre dei figli di Zebedeo (Mt 20,20.21) L'"ultima cena" infatti è in realtà più significativamente la *prima* cena della Nuova Alleanza e quindi è anticipazione del regale banchetto celeste. Nei colori delle loro vesti si individua una precisa intenzionalità simbolica: Giacomo mostra una tradizionale veste verde, suo tipico attributo quale santo, mentre Giovanni nei colori invertiti rispetto a quelli delle vesti di Cristo (e nel rosa quale attenuazione del rosso) rivela la sua massima vicinanza al Cuore di Cristo.

Se dunque le vesti di Cristo, Giovanni e Giacomo maggiore rivelano, come era consuetudine dominante, un valore di precisa significazione, perché non dovrebbe indagarsi analogamente pure per le altre vesti? Una prima considerazione d'insieme va fatta: la serie apostolica sembra un'iride. La stessa parola greca, *iris*, ci aiuta nei suoi molteplici significati: arcobaleno, occhio, alone che circonda un corpo luminoso,



Tornando ora all'ipotesi "iridica" dobbiamo ad onor del vero ricordare tuttavia la persistenza di una relativa difficoltà nella ricostruzione del simbolismo cromatico delle vesti apostoliche in chiave "mineralapocalittica" data dall'esatta identificazione dei colori del dipinto nel confronto con il policromatismo minerale delle pietre preziose. Emerge anche, infatti, il problema filosofico della differenza tra colore percepito e colore pigmentale. Il dipinto è così rovinato che restano aree grigie in termini di linguaggio definitorio, ma è possibile incrociare le tecniche valutative per raggiungere una soluzione probabile. I colori delle vesti del dipinto infatti appaiono sette, e ciò accade sia per rinviare ai sette sacramenti che per alludere all'opera alchemica e ai sette metalli. Questo si ritrova anche nei altri celebri Cenacoli come quello di Andrea del Castagno e del Ghirlandaio.

### **Tra Cecco d'Ascoli, poeta e occultista e Dom Pernety, benedettino e alchimista**

Va considerato inoltre come il simbolismo iridico manifesta una straordinaria ricchezza semantica: i segni zodiacali con i loro metalli e minerali (e quindi i loro colori), il pettorale del sommo sacerdote indicante le dodici tribù d'Israele (a sua volta derivante dall'episodio biblico del passaggio del Giordano da parte di Giosuè) e i colori della Tenda della testimonianza. Andrebbero quindi confrontate le vesti degli apostoli leonardeschi con le tradizioni iconografiche/agiografiche sugli apostoli e con gli altri dipinti, precedenti e coevi, di identico soggetto narrativo. Sull'iride zodiacale occorrerebbe allora approfondire l'influenza di Cecco d'Ascoli al quale non rimase insensibile Dante - su Leonardo, che ne conosceva l'opera e che trasse dall'*Acerba* il suo bestiario (in *Cecco d'Ascoli, poeta occultista medioevale*, Anna Maria Partini e Vincenzo Nestler, Mediterranee, 1979).

Cecco, dopotutto, apprezzava e studiava il fenomeno dell'iride come risulta dalla sua più importante opera (*L'Acerba*, 680) e possedeva una profonda conoscenza degli astri e dello zodiaco. Due elementi importanti nella sua astrologia sono dati simbolicamente dal capo e dalla coda del drago. Un'immagine conservata presso la Biblioteca Apostolica Vaticana mostra un sole nero e calante in coincidenza con la coda di un drago: vi si legge la scritta *sol in cauda draconis*. L'immagine aiuta a capire i sensi spirituali del volto scuro di Gesù prossimo all'oscuro Giuda, e in controluce rispetto ad un sole calante.

Nell'opera *Sphera* di Giovanni Sacrobosco, commentata da Cecco, troviamo un passo che sembra aver ispirato il Cenacolo nella prossimità fra la testa di Guida e la testa di Pietro: "*quando il capo del dragone (Giuda) si trova nel sagittario (Pietro) in congiunzione con Giove in medio cielo, e la luna, essendosi avvicinata a loro, si allontana verso il signore dell'ascendente, se questo va verso Giove, qualunque cosa si chiede a lui si ottiene.*"

Anche il sapere di Cecco sulle pietre simboliche andrebbe indagato per avere conferme sulla ricostruzione del parallelismo fra la serie apostolica del Cenacolo, che non corrisponde alle serie apostoliche vangeliche, le pietre zodiacali e le pietre della Gerusalemme celeste dell'Apocalisse. Resta sullo sfondo un'altra dignitosa ipotesi

che emerge direttamente dall'immaginario alchemico. Se infatti cerchiamo di analizzare la seria apostolica e iridica in se stessa, globalmente, non possiamo che pensare ad una precisa fase del processo alchemico di trasformazione della materia chiamato "*cauda pavonis*" e visualizzante appunto un'iridescenza multicolore, segno della prossimo compimento vittorioso del lavoro. Sterminata ne è la presenza documentale nella letteratura ermetica. Tutto ciò si inserisce nella visione dell'alchimia cristiana dove Cristo si pone sempre al centro quale Pietra filosofale, motore di conversione/trasformazione, e gli apostoli quali sue proiezioni/irradiazioni, sia sacramentali che ermetiche. Un'ipotesi probabile da verificare e confermare comparando il cromatismo apostolico del Cenacolo con il cromatismo alchemico nei documenti storici e con i colori dei dipinti ed affreschi contemporanei e precedenti, in particolare degli "altri Cenacoli". Un'ulteriore dimensione linguistica che avvicina il capolavoro di Durer a quello di Leonardo.

Sullo sfondo della "*Melencolia I*", poi, i più attenti notano uno strano oggetto composito, evidentemente un emblema alchemico, identico a quello che compare ad esempio nella prima delle *Dodici chiavi* di Basilio Valentino come in uno dei disegni di Durer posti a corredo della celebre opera letteraria *La nave dei folli* di Sebastian Brandt (1494). Si tratta con evidenza di un crogiuolo alchemico. Leonardo è stato più diplomatico e cauto di Durer, più delicato. Lo vediamo ad esempio dai numerosi aranci presenti sulla tavola, anche in una fetta dimidiale con cinque spicchi, possibile allusione agli acidi dell'opera, e nella saturnina e cristica anguilla appena citata, divisa in quattro parti da tre tagli.

La polisemia resta coerente fra misticismo e alchimia: i tre chiodi della crocefissione e la tunica di Cristo divisa in quattro dai soldati sotto la croce. Saturno venne visto, nel medioevo come nell'umanesimo, tanto quale emblema della sapienza e dell'alchimia quanto quale prefigurazione e rielaborazione allegorica di Cristo stesso. Tornando alla melanconia di Gesù ricordiamo come l'immaginario di Saturno sia legato al sabato, al numero sette, mentre la potenza astrale era considerata quale potenza protettrice di Israele. Un Cristo scuro, melanconico, plumbeo allude alchemicamente a quella digestione degli spiriti dei metalli, a quella "morte del Re" o *putrefactio* che prelude e apre all'aurea rigenerazione. Il sacerdote e alchimista settecentesco A.J.Pernety, nel suo enciclopedico '*Dictionnaire*', che pubblicò nel 1758, sintetizza un simbolismo da sempre esistito nell'arte ermetica: "*Melancolia* significa putrefazione della materia, perchè il colore nero ha qualcosa di triste, e perchè l'umore del corpo umano chiamato melanconia è considerato come bile nera e cotta, che causa vapori tristi e lugubri". Aggiunge poi che "la materia al nero degli alchimisti è chiamata anche 'primo segno' dell'*opus* poichè senza annerimento non ci sarà bianchezza." (Per i rapporti fra il cristianesimo e alchimia, mai scomunicata in se stessa, si veda, fra i molti: *Il Papa e l'alchimia*, Chiara Crisciani, Viella 2002, *Il Pellegrino Cherubino* di Angelus Silesius, Ed. Paoline, 1999; *Alchimia, architettura e spiritualità in Alessandro VI*, Anna Maria Partini, Ed. Mediterranee, 1998), *La Trasmutazione dell'Uomo in Cristo*, Manuel Insolera, Arkeios, 1996; senza dimenticare la preziosa opera *Processus sub formae Missae* di Nicolai Melchioris Cibinensis, in Archivio dell'Unicorno n° 2, 1976, Archè, sul parallelismo fra la Santa Messa e l'alchimia.)

## Alchimie sacre, astrologie sacre

La Settimana dell'Opera ermetica e la Settimana Santa, culmine della Quaresima, si rispecchiano reciprocamente, anche nella loro geografia sacra. Per altro, la concordanza sapienziale fra il Cristo del Cenacolo e Saturno non si ferma qui, ma acquisisce profondità nelle allegorie alchemiche se confrontate con la struttura compositiva della posizione scenica di Gesù, al centro della tavola, settimo a partire da destra e da sinistra e anche rispetto alle partizioni del simbolico soffitto. La "stella di Saturno", con al centro il suo volto barbuto, incardinata nel triangolo rovesciato (l'acqua ermetica, mercuriale) dei tre principi (già da San Paolo: spirito/anima/corpo) con sette raggi e al centro il settimo, verso il basso, che ferma un corpo solido con sette spigoli (*corpus*), a destra mostra la luna e l'aquila (Giovanni), e a sinistra il sole e una salamandra che brucia nel fuoco (Giacomo) - come vediamo in un disegno che visualizza gli insegnamenti di Basilio Valentino in un edizione del 1613 del suo *Azoth* - rappresenta uno dei compendi più preziosi dell'opera alchemica e, nel contempo, una delle griglie di lettura più efficaci per il disvelamento dei sensi del dipinto. La scura, lenta, pesante e fissa malinconia rivela la fase centrale del processo mistico/alchemico se vista come mediana all'interno delle sette tradizionali scansioni, fra *solutio* e *distillatio*. Dopotutto Gesù è l'*Amato* del Cantico dei cantici, Colui che ha il *capo d'oro*. (Ct.5,11) Nello stesso immaginario di Saturno poi oro e piombo si intrecciano in un ambivalenza trasmutatoria e palingenetica.

All'epoca si credeva che astrologicamente la nascita di Cristo concordasse con una congiunzione di Giove (il Giovedì santo) con Saturno (il Messia che riporta l'età dell'oro) nei Pesci, la nuova epoca spirituale. Ci sono molti modi per ricostruire ermeticamente la scena del Cenacolo leonardiano: Cristo quale fontana o vangelico *albero della vita* (Luc. 23,31) con ai lati il sole (Giacomo) e la Luna (Giovanni, cioè la Bilancia segno di Luna/Venere). Giacomo sembra manifestare una reazione "solare" alle parole di Gesù e la sua concordanza astrale lo rende nel viso simile a Gesù (il sole porta significazione di Dio, recita il *Cantico delle creature*) mentre Giovanni appare lunarmente e diafanamente passivo.

Questa triangolazione ermetica fra Gesù, vertice, e Giacomo e Giovanni, la ritroviamo poi confermata dalla stella settuplice caldaica che mette in relazione triangolare Saturno, Sole e Venere (*Alchimia*, Helmut Gebelein, Mediterranee, 1989). Ai dodici segni zodiacali venivano fatti corrispondere alternanze nella serie dei sette pianeti e dei sette colori: e sette appaiono infatti i colori delle vesti delle figure del Cenacolo. Senza contare, poi, che il processo alchemico poteva essere articolato anche in dodici fasi: dalla *calciniatio* (ariete, cioè Simone) alla *projectio* (pesci, cioè Bartolomeo che sembra slanciarsi in avanti). Alcune dinamiche gestuali e psicosimboliche sembrano concordare con questa articolazione: Giuda/scorpione che corrisponde alla *separatio*, oppure Giovanni/Bilancia che corrisponde alla *sublimatio*, Ma lo stesso atteggiamento fisso del Toro/Taddeo (*coagulatio*) e il dinamismo di Bartolomeo che sembra volersi proiettare. Cristo è al centro, motore vitale e fisso, con due elementi

opposti e complementari (Giacomo e Giovanni) sia zodiacalmente che testualmente: questa visione non può che far evocare la struttura cardine della maggior parte delle allegorie e degli emblemi alchemici. Che l'elemento centrale degli immagini alchemici infatti sia un albero o una fontana o una scala o un sigillo o un serpente ciclico, in tutti questi linguaggi compare un sole da un lato (Giacomo nel Cenacolo) e una luna dall'altro, cioè Giovanni.

All'emblema dell'albero o della fonte corrisponde ermeticamente anche il triangolo equilatero, sempre con a destra il sole e a sinistra la luna (e implicitamente sotto di sé la croce, cioè qui il pane appena spezzato da Gesù), anch'esso ricorrente con frequenza nell'immaginario alchemico. Basti ricordare, quale raro esempio di una tradizione costante, l'emblema di A.T. de Limojon de Saint Disdier in *Le Triomphe Hermetique*, Amsterdam, 1699. Nell'opera *Le 12 chiavi di frate Basilio Valentino* l'immagine che apre la nona chiave mostra Saturno che tiene la falce orizzontale (la lunetta sopra la figura di Gesù) mentre sormonta un triangolo che racchiude una fenice fra le fiamme con sotto una croce e ai lati il sole e la luna (*Alchimia l'oro della conoscenza*, Andrea Aromatico, Gallimard, 1996).

Nella spiegazione della prima delle *Dodici chiavi* di Basilio Valentino si parla poi anche del settimo luogo nel firmamento in cui ha sede il Re, e si citano i dieci lebbrosi del Vangelo. Alla settima chiave invece ammiriamo una composizione geometrica con al centro un triangolo contenente l'elemento acqua, al di sotto il sale, attorno il quadrato delle quattro stagioni, lette da destra a sinistra, e ancora più esternamente il cerchio del *chaos*, cioè, nel Cenacolo, la schiera agitata degli apostoli. Sulla sommità del triangolo/quadrato/cerchio una colonna spezzata di Hermes, che a sinistra mostra una bilancia inclinata (Giovanni nel Cenacolo), e a destra una spada, (San Giacomo nel Cenacolo).

Pure di senso analogo la posizione di Cristo bicolore posto al centro di una setteplice serie che ci richiama l'immagine del *Guerriero ermetico* del Trattato *Il Toson d'oro* di Salomon Trismosin, il cui capo mostra tre stelle a destra, tre a sinistra, una verticale (i sette metalli) e unisce in sé i due liquidi essenziali, rubino ad argenteo.

E se vogliamo continuare a ragionare in termini di allusività ed "enigmistica" sui campi prediletti dalla seriamente giocosa e sapiente mente di Leonardo, non possiamo non registrare un'ennesima sottile concordanza nella figura di Giacomo maggiore a cui Leonardo fa coincidere il colore verde con il segno zodiacale del Leone e con l'elemento del fuoco. Un fiammante leone verde è un tipico e celebre emblema ermetico, stupendamente diffuso da varie opere fra le quali il famoso *Rosarium philosophorum*. L'immagine poi della Fontana mercuriale della rigenerazione dove la trinitarietà è sempre incrociata all'ambivalenza fra un fattore scuro, maschile, (Giacomo) e un fattore chiaro, femminile (Giovanni). Un esempio eloquente lo si ritrova nell'allegoria lulliana conservata alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (in *Dizionari dell'arte, Astrologia/Magia/Alchimia*, Electa, 2004).

## Costanza del messaggio alchemico

Potremmo continuare con decine di corrispondenze simboliche ma occorre prima sgombrare il campo da una facile obiezione: che cioè alcuni di questi riferimenti immaginali citati siano storicamente posteriori alla realizzazione del Cenacolo. Al riguardo, in primo luogo va considerato come l'alchimia non muta nella sua essenza, nei suoi principi/contenuti e nel suo linguaggio fondamentale dall'ellenismo fino alla fine del settecento, come ci ricorda Elio Occhipinti. In secondo luogo molte immagini alchemiche cinquecentesche e seicentesche sono visualizzazioni di testi precedenti, nuove rappresentazioni di contenuti già ampiamente conosciuti e tramandati. In terzo luogo anche le conferme *a posteriori* appaiono importanti a livello di logica dei significati, in particolare per un sapere, quello alchemico, in cui l'oralità e l'arte appaiono altrettanto importanti, e forse più, degli aspetti documentali e cartacei. Possiamo anche indugiare in altre citazioni illuminanti: l'emblema del *vitriol*, che vede a sinistra l'aquila biancorossa, a destra il leone verde su campo giallo e al centro lo scudo con la stella settuplice, compare in più trattati alchemici cinquecenteschi, la prima edizione dei quali data 1532: fra questi, il celeberrimo *Splendor Solis* o *Toson d'oro* di Salomon Trismosin, precettore di Paracelso, e contemporaneo di Leonardo. Cristo quale Pietra o Sale che fa sposare lo zolfo con il mercurio unendo gli opposti nell'*acqua ardente*. Al *vitriol* corrisponde una gamma di vari colori (*Opere*, Eireneo Filalete, a cura di Paolo Lucarelli, Mediterranee, 2011) con al centro il Mercurio, cioè Cristo.

Lo "zodiaco dei filosofi" contempla al centro del quadrato centrale le quattro operazioni ermetiche corrispondenti ai quattro elementi: fuoco/*calcinatio*, acqua/*solutio*, aria/*sublimatio*, terra/*coagulatio et ad pulvis reductionem*. (*Il Segreto della polvere di proiezione*, Nicolas Flamel, a cura di Paolo Lucarelli, Mediterranee): la lettura va fatta in senso antiorario, movimento corrispondente a quello leonardesco da destra a sinistra. Il Gesù della cena che già soffre l'angoscia del Getsemani corrisponde al *vitriol* anche per linguaggio mistico, in quanto l'assunzione della croce nel cuore indica il seppellimento del seme/pietra nella terra, via di resurrezione e nuova vita. E il triangolo che sovrasta la croce greca non indica forse il flogisto, la causa stessa della combustione? Ebbene Leonardo mostra con incisività la struttura triangolare del busto del Cristo, lasciando nel silenzio la parte sottostante che simbolicamente però non può che corrispondere all'eucaristica *fractio panis*, cioè al numero quattro.

Al di sotto, un altro aspetto Gesù non solo manifesta la coincidenza eclissale fra oro e piombo ma anche quella dell'Adamo integrale, originario, fra la mascolinità di Giacomo e la femminilità di Giovanni. Ermeticamente questo aspetto viene chiamato *Rebis*. L'Ermafrodito del *Rosarium philosophorum* mostra nella mano destra una coppa con serpenti, attributo di Giovanni, e a sinistra la testa di un leone e un pellicano che si ferisce il petto. E l'espressione e la postura di Giacomo maggiore ricordano proprio, da questo punto di vista, quella del pellicano cristico nel volto sofferente, quasi gridante di dolore lancinante, e nel capo rivolto verso il petto. Questa alchemicità dell'opera si rivela anche nei dettagli: i dodici piatti della tavola presentano una for-

ma precisa e particolare, tondi con larghi bordi e l'invaso centrale fondo ma di raggio ridotto, identica ad un petaso rovesciato (si veda *Il Libro degli emblemi*, Andrea Alciato, Adelphi, 2009) e ai vasi metallurgici di coppellazione, come pure la numerologia del Cenacolo che è numerologia tanto mistica quanto alchemica: 3,4,7,12. Il sette riguarda i sette fiotti di sangue che escono dall'Agnello generando i sette sacramenti, ciascuno dei quali ha sempre, nell'arte sacra, un colore preciso. Vediamo questa composizione geometrica simbolica nell'opera *Il pilota dell'onda viva* di Mathurin Eyquem du Martineau (Mediterranee, 1984) dove l'Agnello al centro dello schema cosmico irradia dei sette sacramenti le dodici case zodiacali, come, misticamente e simbolicamente, avviene nel Cenacolo, dove i dodici apostoli portano sette colori. Cristo fonte della luce tinge così con i sette sacramenti tutto il cosmo. Gli apostoli diventano cosmici e il cosmo diventa apostolico, cioè orientato attorno al Cristo e rigenerato dal Cristo e da Lui "inviato". La croce greca appunto.

### Tutto è mistico nel Cenacolo

Tutto è mistico quanto ermetico nel Cenacolo, anche nelle relazioni fra gli apostoli opposti, come nel caso della vicinanza, quasi sovrapposizione, fra Pietro e Giuda viene resa da Leonardo non solo in un senso vangelico quale contrapposizione spirituale e morale fra il traditore pentito e fedele, Pietro, e il traditore ostinato e impenitente, Giuda, ma anche ermeticamente tramite le allusioni metalliche. Sono infatti gli unici due apostoli a recare degli oggetti in mano, ed entrambi degli oggetti metallici: Pietro il coltello e Giuda le monete d'argento. Il simbolismo metallico segue i due apostoli anche nei Vangeli. Giuda era il cassiere del gruppo apostolico e le monete d'argento del suo tradimento andranno a comprare il campo del vasaio o campo di sangue, mentre Pietro compare nella misteriosa scena della moneta d'argento tratta dalla bocca del pesce, segno alchemico di Venere e del rame, per offrirla al Tempio (Mt,17,27).

E che dire poi del sale rovesciato da Giuda? La presenza del sale sulla mensa di Cristo ne esalta il valore sacrale e sacrificale, in quanto era prescritto dalla Legge mosaica per le vittime da sacrificare a Dio (Lev. 2,13 e Es.30,35). Rovesciare il sale quindi significava spezzare l'alleanza con Dio, rifiutare quel sacrificio che è l'essenza della religione e della fede, disconoscere la divinità di Gesù. Il sale indica la sapienza divina e rappresenta un elemento sacerdotale e nuziale fra lo zolfo e il mercurio, oltre a partecipare alla natura sia del fuoco/luce che dell'acqua/terra. Nei Vangeli è l'unica creatura ad essere indicata quale "buona" e, quindi, divina, perché "*solo Dio è buono*" (Mc,10,17-18). Alchemicamente alla carne corrisponde lo stagno per la cui calcinazione il celebre alchimista Gerber prescrive l'uso di sali. In tal senso si valorizza il ruolo purificatorio e trasmutativo del sale da sempre considerato uno dei tre principi essenziali, con lo zolfo e il mercurio, sostanzianti la Pietra filosofale.

Tornando alle profonde corrispondenze fra il Cenacolo e la *Melencolia I*, oltre ai vissuti culturali dei due artisti e all'influenza di Leonardo su Durer (forse in parte an-



che viceversa), possiamo sintetizzare le dimensioni spirituali che accomunano il Cenacolo e la Melanconia in due parole: Alchimia e Apocalisse. Un'immagine ermetica ci aiuta a capire il come e il perché. Un'immagine del libro di Abramo l'ebreo rivelato da Nicolas Flamel mostra tre cavalieri con vicino un drago fiammante: sono i primi tre cavalieri dell'Apocalisse di Giovanni (bianco, rosso, nero) ma a loro volta corrispondono ai tre discepoli più importanti: Pietro, Giacomo e Giovanni. Il Cenacolo ci aiuta ad approfondire e confermare questa antica intuizione: Giovanni è scuro in volto come Gesù ed è associato alla bilancia (il cavaliere nero della giustizia); l'impulsivo Pietro è associato zodiacalmente al sagittario (il cavaliere bianco); e a Giacomo corrisponde il sole e, tradizionalmente, la cavalleresca spada (il cavaliere rosso). I tre apostoli sono i prediletti perché gli unici presenti con Gesù in tre episodi importanti: la guarigione della fanciulla morta, la trasfigurazione, e la salita ai Getsemani.

Questo duplice parallelismo, mistico e ermetico, si moltiplica e si incrocia con l'altra terna cromatica associata tradizionalmente ai tre discepoli più intimi: il verde a san Giacomo, segno dell'eroica, cavalleresca e alchemica speranza; il bianco a Pietro segno della purezza della fede; e il rosso della celeste carità a Giovanni, l'evangelista di Dio, Amore. Il drago fiammante è Giuda, la cui colpa più grave non fu, anche in una logica di fede cristiana, il tradimento di Gesù ma il mancato pentimento tornando da Gesù stesso, cioè, ermeticamente, l'inutilità del sale se esce dal fuoco. *Il nostro Dio è un fuoco divorante*, insegna San Paolo (Eb, 12,2).

## I due messaggi

Cristo rivela la profondità sapiente della sua melanconia in relazione alla croce e al tradimento di Giuda quale prototipo di coloro che la vanificano rifiutando il suo amore, mentre l'Angelo dell'Apocalisse, nell'incisione di Durer, manifesta una malinconia connessa dall'imminente scatenarsi del drago e delle bestie anticristiche. Egli frema dal desiderio di scagliare la pietra di macina quale segno della condanna di Babilonia e di poter rinchiudere nell'abisso il drago, cioè Satana, ma deve aspettare il tempo prescritto. La clessidra indica l'approssimarsi di un tempo mediano, essendo quasi a metà la sabbia del vaso superiore rispetto a quella già versata. La scala dai sette pioli è il modulo temporale settuplico di Daniele e dell'Apocalisse. Il tempo a cui sembra alludere la scena è quindi la metà di sette, cioè il tempo del dominio dell'anticristo: 3 anni e mezzo, 42 mesi, 1260 giorni (Ap.11,2-3 e 13,5).

Analogamente il settenario quale modulo spazio-temporale è presente allusivamente pure nella struttura compositiva del Cenacolo come si evince, ad esempio, dalla struttura del soffitto a cassettoni articolato e suddiviso in e da sette lesene direttrici rispetto alle quali Gesù si trova al centro, con tre linee a destra e tre a sinistra. La numerologia è chiaramente apocalittica: Cristo al centro del settuplico candelabro, Cristo quale *Deus Sabaoth*, Signore del Sabato, (Mc 2,28) del Settimo Giorno e, quindi, Signore dei tempi e Re della Chiesa (Ap 1,20).



Il sette poi è numero decisivo fin dalla prima alleanza (Lv 23,15): e infatti nella Bibbia si parla ad esempio dell'occhio settuplico di Dio (Zc, 3,9 e 4.10; Ap. 5,6) e del rito del settuplico lavacro purificatore nel Giordano (2Re 5,1) come del rito settuplico per la caduta di Gerico (Gs.6.6.8). Egualmente, la tradizione rabbinica ricorda che la caduta di Adamo avvenne nella settima ora. Entrambe le opere, il Cenacolo in un supremo equilibrio sottilmente allusivo e la *Melencolia I*, in forma esplicitamente iper-allegorico/simbolica, realizzano una condensazione linguistica intensissima. Nel *Cenacolo* ad esempio la pietra al centro della tunica di Gesù ci parla di un Cristo già gloriosamente vittorioso (Ap 2,17 e 19,12 e Mt 21,42, Is 28,5.16 e ICor 10.4), e quindi circondato da ventiquattro elementi, cioè dai ventiquattro "anziani" dell'Apocalisse (Ap 4,3.4), indicati dai 4 arazzi e dalle tre porticine a destra e a sinistra.

Nella *Melencolia I*, invece, gli elementi della condensazione semantico/temporale, segno sempre di universalità e di manifestazione della Verità eterna, sono molteplici e uno di essi appare particolarmente significativo: l'incensiere a terra, segno della fuoriuscita degli angeli dal Tempio celeste ricolmo del fumo della gloriosa ira di Dio (Ap.15,8). L'angelo si ferma nel suo ruolo di glorificazione perché si indica la breve pausa, anomala ed eccezionale, data dal periodo di dominio terreno dell'anticristo. Il rapporto fra incensiere a terra, e gli elementi di giudizio (macina, bilancia e compasso) sottende *i tempi* rivelativi della scena. Così come i numeri indicati dalle due pareti e dal soffitto della scena del Cenacolo manifestano l'inizio delle cristofanie dell'Apocalisse con le sette stelle e i sette candelabri e, complessivamente i tre settenari decisivi: i sette sigilli, le sette trombe e le sette coppe.

Se Cristo è sempre il settimo allora si apre la lettura sincronica dei settenari dell'Apocalisse. Il sale rovesciato da Giuda, colto mentre sta cadendo, indica sia la morte di Cristo, sale della vita (Mt 5,13 e Mc 9,49.50) gettato fuori da Gerusalemme che, simmetricamente, il giudizio divino costituito dalla Croce stessa che getta fuori dalle anime (e dal cielo) il potere del diavolo, sale decaduto, sterile. Leonardo è così abile nella regia compositiva e nell'intenzionalità narrativa da distrarre la nostra attenzione con il fattore emozionale delle caratterizzazioni dei volti e della gestualità degli apostoli, in modo da lasciare ad un livello allusivo, quasi subliminale, i ricchissimi "dettagli" della fitta trama simbolica dell'opera.

La *Melencolia I* di Durer appare, da questo punto di vista, linguisticamente ed espressivamente opera agli antipodi rispetto al Cenacolo per la sua ipertrofia allegorica e simbolicizzante. Durer sembra voler velare i significati essenziali dell'opera utilizzando una tecnica opposta a quella di Leonardo, seppur per un analogo fine: moltiplicare gli oggetti e gli elementi al fine di "confondere le acque" nella percezione dell'osservatore, quasi a volerlo saturninamente frastornare, similmente a Rabelais nel suo Gargantua.

Molti sono i fattori simbolizzanti comuni, come il senso del *chaos* saturnino: nel Cenacolo dato dal turbamento degli apostoli e nella *Melencolia I* dato dagli oggetti a terra e dalla plenitudine scenica apparentemente casuale. In entrambe le opere poi i significati da comunicare/velare sono precisamente religiosi e scritturali mentre appare essenziale il rapporto fra una molteplicità di *tempi*, scanditi anche dalla dialettica fra staticità e processi dinamici. Da una parte il tempo fisso, assoluto come un presente eterno, proprio di Cristo e dell'Angelo vigilante, dall'altra i *tempi* dinamici degli apostoli e dei numerosi oggetti narrativi dell'incisione. Una logica apocalittica, cioè rivelativa, manifestativa, emblematicizzabile lessicalmente dal verbo greco *ghignomai*, così diffuso nel testo dell'Apocalisse e indicante il tempo dell'irradiazione, del "venire alla luce" di un qualcosa che già vive, ma sottotraccia, come nella fisicità del parto.

Nel Cenacolo, in particolare, si avvertono tre tempi: quello di Gesù/Giovanni, così lento da apparire eterno, anche nella rallentazione del movimento della mano; quello caotico degli apostoli turbati; e quello di Giuda, anch'esso lento ma di movimento opposto agli altri due tempi. Un movimento di uscita, di distacco, centrifugo e non centripeto come quello degli apostoli.

Anche nella *Melencolia I* si riconoscono tre tempi: quello dell'Angelo protagonista, che attende il tempo del suo intervento, insieme al veltro/*ouroboros*; quello dell'angelo bambino che, tranquillo come il fuoco alchemico sullo sfondo, scrive sulla tavola, che forse indica l'apocalittico Libro della vita; e quello catastroficamente imminente ed urgente della cometa, del pipistrello e della sabbia, saturnina ed ermetica, della clessidra.

*Un tempo, più tempi, mezzo tempo* come insegna e predice l'Apocalisse di Giovanni. Il Cenacolo è anche l'opera dell'Eucarestia, della *fractio panis*, della divisione, della separazione, del distacco: di Cristo dagli apostoli e dal mondo, degli apostoli fra di loro, di Giuda da tutti, e questo suo aspetto *dimidiale* ci rinvia alla centralità mistica e apocalittica del suo tempo narrativo e rindonda in numerosi dettagli: i bicchieri qua-



si mezzi pieni, l'arancio tagliato a metà, l'anguilla saturnina divisa in tre parti; Gesù al centro della scena in corrispondenza con la metà dei cassettoni del soffitto; i quattro gruppi degli apostoli quale riflesso delle quattro parti in cui i soldati dividono la tunica di Cristo prima di crocefisso, e del sacrificale "farsi in quattro" di Cristo.

La *Melencolia I* invece è l'opera della moltiplicazione degli elementi e della duplicità: i due angeli, il pipistrello, quattro chiodi, la clessidra, la bilancia, le chiavi. Il *Capo d'oro* dell'Amato del Cantico dei cantici diventa il *sole nero* dell'eclisse ermetica e mistica, della morte interiore del Salvatore che poche ore dopo la cena suderà sangue nell'orto degli oleosi e ignei ulivi, citazione alchemica del "Re che suda". Così oro e piombo, sole e luna, si sovrappongono in Gesù che già nel suo cuore agonizza di infinita e divina tristezza. Il quadrato di base sei del soffitto infatti mostra sia un senso solare che un senso anticristico che incombe sul capo di Gesù come una spada di Damocle. Una Trinità inversa che vorrebbe dominare sopra Gesù che mostra al doppia trinità (umana e divina) nella triangolarità del suo busto e nelle triplici finestre di sfondo, di cui occupa la posizione mediata, corrispondente alla seconda persona, al Figlio di Dio.

Tutto è sapiente ed equilibrata *coincidentia oppositorum*: anguilla e arancio, chiaro e scuro, maschile e femminile sulla tavola del nuovo Adamo integrale. L'anguilla, simbolicamente mezzo pesce e mezzo serpente, allude saturninamente sia alla *putrefactio* che al passaggio di Gesù Cristo a divenire il Crocefisso, il Serpente innalzato. E a Saturno corrisponde l'elemento terra, l'umanità integrale e universale di Gesù, come si ammira nel relativo affresco della Sala degli elementi di Palazzo Vecchio. La Terra di Cristo è Pietra filosofale perché il Cristo è il Sale divino che tiene uniti il Mercurio (il mantello azzurro) con lo Zolfo (la veste ignea).

Per altro, Cristo quale Pietra filosofale è allegoria mistico-alchemica di vecchia data in quanto compare già con Arnaldo da Villanova nel XIII secolo e si afferma a metà del 1300 con Gratheus. La pietra, come la croce, viene allusa numericamente con il numero quattro e quattro sono le parti in cui è divisa l'anguilla. Nelle *Visioni* di Zosimo, nei primi secoli dell'era cristiana, si narra già all'artista alchemico alludendo al Cristo risorto

e alla funzione sacrificale e sacerdotale. I colori rosso e azzurro sono sacralmente tipici per Gesù, basta vedere gli altri Cenacoli e la stessa *Trinità* di Lorenzo Lotto.

Hermes, cioè Mercurio, viene associato al Cristo durante il XV e XVI secolo. Nell'opera *Symbolicarum quaestionum* di A. Bocchius, Bologna, 1555, Hermes si tocca le labbra con il dito con il segno di Arpocrate e regge il candelabro a sette braccia, associato a Cristo nell'Apocalisse. Sopra il suo capo un disco solare reca il moto: *monas in se manet*. Altre corrispondenze cromo-simboliche nel rapporto spirituale fra Gesù, Giacomo e Giovanni si ritrovano nella sesta figura dell'*Aurora consurgens*, che mostra l'opposizione fra leone, mobile (Giacomo) e Aquila fissa e con il capo piegato (Giovanni) e nella nona figura, che mostra una Donna sapienziale che allatta due discepoli: tre figure con colori corrispondenti al trinomio cristico e apostolico predetto.

## In fine

Per concludere sulla caratterizzazione degli apostoli più significativi va notato come Andrea sia posto vicino a Pietro e, come abbiamo visto, Giacomo e Giovanni siano in stretta relazione. Questo significa un'ulteriore allusione vangelica ed ermetica, nell'evidenziazione dell'importanza dei primi quattro discepoli. I primi quattro apostoli per antica tradizione indicavano l'Uovo, mistico e alchemico, da cui si rivela il Cristo fenice. Pietro era il guscio, Andrea la pellicola, Giacomo l'album e Giovanni il sapiente tuorlo. Compiuto questo tentativo di "ri-orientamento" unitario dell'opera riportando idealmente lo sguardo del cuore sul volto sacralmente e profondamente malinconico del Gesù della cena e sulla sua affascinante fissità stabilizzante a fronte della quale si agitano i duplici colori degli apostoli. Solo un elemento unisce Gesù agli apostoli oltre alla tavola: la simbolica pietra che tutti portano sul petto. *Stat crux, dum volvitur mundum*. La sapiente fissità di Cristo, Pietra viva unta da Dio, Menorah vivente, Albero della vita, Quintessenza che attrae e respinge il cosmo, lo attraversa, plasma, trasforma, attira il cuore a salire e scendere nelle profondità dello Spirito.

Ci auguriamo che la ricerca iconologia si orienti in questi scenari mistico-alchemici che, unici, possono decrittare fattori essenziali e fondamentali quali i colori delle vesti degli apostoli e le loro relazioni spirituali.

## Bibliografia

- Balduino A., Rossi V., *Storia letteraria d'Italia. Il Quattrocento*, Padova, 1973, Piccin Nuova Libreria.
- Barmont L., *L'esoterismo di Albrecht Durer*, Milano, 2003, Luni Editrice.
- Basile G., Marabelli M., *Leonardo, l'Ultima Cena, indagini ricerche restauro*, Firenze, 2007, Nardini-Editore.
- Battistini M., *Astrologia, magia, alchimia*, Dizionari dell'arte, Milano 2004, Electa.
- Berdini F. e Mei F., *Magia e astrologia nel Cenacolo di Leonardo*, Roma, 1982, Editalia.
- Bossi G., *Del Cenacolo di Leonardo Vinci*, Milano, 2009, Skirà.
- Casentino M., *Hermes e la Loggia*, Pisa-Roma, 2005, G.E.I.
- Cattabiani A., *Florario*, Milano 2009, Oscar Mondadori.

- Cattabiani A., *Lunario*, Milano 1994, Oscar Mondadori.
- Cattabiani A., *Planetario*, Milano 1998, Oscar Mondadori.
- Cattabiani A., *Volario*, Milano 2000, Oscar Mondadori.
- Castagnola R., *I Guicciardini e le scienze occulte*, Firenze, 1990, Leo S. Olschki.
- Cecco d'Ascoli, *L'Acerba*, Milano, 1992, Libreria Ecumenica.
- Crescenzi L., *Melanconia occidentale*, Roma, 2011, Carrocci.
- Cristiani C., *Il Papa e l'alchimia*, Roma, 2002, Viella.
- Degli Innocenti M., Marinone S., *Maria*, Milano, 2008, Mondadori Arte.
- della Croce G., *E. Suso. La vita. La sua fortuna in Italia*, Milano, 1971, (Biblioteca Braidense di Milano).
- De Maio R., *Riforme e miti della Chiesa nel 500*, Napoli, 1992, Guida Editori.
- Fasoli C., *Le filosofie del Rinascimento*, Milano, 2002, Bruno Mondadori.
- Frale B., *La profezia di Leonardo*, in *La Domenica di Repubblica*, 14 marzo 2010.
- Grossato A., *Forme e correnti dell'esoterismo occidentale*, Milano, 2008, Medusa.
- Klibansky R., Panofsky E., Saxl F., *Saturno e la malinconia*, Torino, 2002, Einaudi.
- Lensi Orlandi G., *L'arte segreta. Cosimo e Fratesco de Medici alchimisti*, Firenze, 1991, Convivio.
- Lensi Orlandi G., *Giorgione. Tre capolavori alchemici*, Carmagnola, 1986, Arktos.
- Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura*, Colagnola ai colli, 1997, Demetra.
- Marani P.C., *Il Genio e la passioni*, Milano 2009, Skirà.
- Marbodo di Rennes, *Lapidari*, Roma, 1996, Carrocci.
- Nicolai Melchioris Cibirensis, *Processus sub formae Missae*, Milano, Archè, Archivio dell'Unicorno n° 2.
- Morini L., *Bestiari Medioevali*, Torino, 1996, Einaudi.
- Panofsky E., *Vita e opere di Albrecht Durer*, Milano, 2009 Abscondita.
- Panone O.P. P.D., *I Domenicani nei secoli*, Bologna, 1998, Edizione Studio Domenicano.
- Partini A.M., *Cecco d'Ascoli, poeta occultista medioevale*, Roma, 2006, Edizioni Mediterranee.
- Pereira M., *Alchimia*, Milano, 2006, Mondadori (i Meridiani).
- Pedretti C., *Leonardo – il Cenacolo*, in *Art Dossier* n° 146, Firenze, 1999, Giunti.
- Peddetti C., *Leonardo – la pittura*, in *Art Dossier* n° 215, Firenze, 2005, Giunti.
- Picchio F., *Ariosto e Bacco. Apocalisse e nuova religione nel Furioso*, Cosenza, 2007, Pellegrini
- Pico della Mirandola G., *Opus aureum*, Carmagnola, 1979, Arktos.
- Roob A., *Alchimia e mistica*, Milano, 2003, Taschen.
- Savonarola M., *Trattato sull'acqua ardente*, Milano, 1988, Philobyblon.
- Scafi A., *Il Paradiso in terra. Mappe del giardino dell'Eden*, Bologna, 2007, Bruno Mondadori.
- Sforza Galitzia S., *Il Cenacolo di Leonardo in Vaticano*, Roma, 2009, Libreria editrice Vatican.
- Susone E., *Vita et opere spirituali del Beato Enrico Susone religioso estatico dell'Ordine di S. Domenico*, Padova, 1686, Gregorio Cadorino.
- Tradigo A., *Icone e santi d'oriente*, Dizionari dell'arte, Milano, 2004, Electa.
- Wittkower R., Wittkower M., *Nati sotto Saturno*, Torino, 1996, Einaudi.
- Zolla E., *I mistici dell'Occidente*, Milano, 2003, Adelphi.
- Zovatto P., *Storia della spiritualità in Italia*, Roma, 2002, Città Nuova Editrice.
- Zuffi S., *Il Quattrocento*, (Secoli d'arte), Milano, 2004, Electa.



## ESOTERISMO E SESSUALITA'

*Giovanni Lombardo*

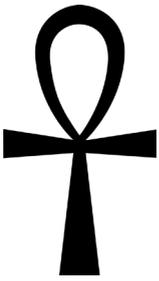
### **Sessualità, tabù e ankh**

L'argomento è importante e interessante, anche se è stato spesso frainteso o considerato un tabù e pertanto ignorato. Se ne sono occupati parecchio, fraintendendolo, gli occultisti perché essi cercano i poteri 'magici', così dimostrando la più completa ignoranza in tema di esoterismo. La ricerca dei poteri attiene alla sfera emotiva, non a quella iniziatica. Chi ricerca i poteri gonfia il proprio *ego*. Il Fr. Guénon spiega che tali poteri sono una 'distrazione' nel senso rigidamente etimologico della parola: "l'uomo che si lascia assorbire dalle molteplici attività del mondo corporeo mai arri-

verà a ‘centrare’ la sua coscienza sulle realtà superiori, né per conseguenza a sviluppare in se stesso le possibilità corrispondenti a tali realtà”<sup>1</sup>.

Alcuni occultisti si sono spinti oltre, fino alle perversioni sessuali. Hanno intrapreso il c. d. “cammino della mano sinistra”, prossimo al satanismo e ad altre simili aberrazioni: si tratta di menti malate che non sanno andare oltre il proprio *ego* e quindi non possono raggiungere la vera spiritualità<sup>2</sup>.

Il cristianesimo ha qualche colpa, a dire il vero, a proposito di tabù. I Padri della Chiesa, che anelavano alla spiritualità, pensavano che il corpo, la materia fosse di ostacolo ad ottenere la salvezza e così la consideravano alla stregua di un fardello necessario che l’umanità doveva sopportare per espiare i peccati e raggiungere la beatitudine celeste.



Al contrario, gli antichi tenevano la sessualità in alta considerazione ed i simboli delle antiche civiltà lo dimostrano chiaramente. Si pensi alla croce egizia, l’*ankh*. La parola si traduce vita ed il simbolo, secondo alcuni, è una stilizzazione dei genitali umani in atto di unione. Tra i fautori di questa teoria ricordiamo Howard Carter<sup>3</sup>, che afferma che l’origine dell’*ankh* sia da ricollegare alla simbolica unione mistica dei due principi, il principio maschile e il principio femminile. Le due parti dell’*ankh*, la tau sottostante e l’ansa sovrastante, corrispondono infatti ai simboli di due delle divinità più importanti della religione egizia, Isi-

de e Osiride. L’ansa è il simbolo isiaco, probabilmente una stilizzazione dell’utero; la tau, ovvero una croce senza l’estensione superiore del braccio verticale, è invece il simbolo di Osiride, rimandabile al fallo.

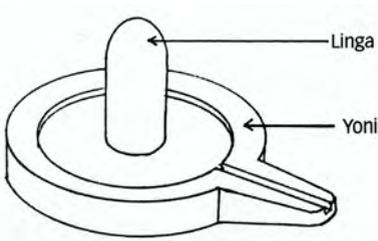
Come simbolo dell’unione dei due principi cosmici sta ad indicare anche l’unione mistica tra il cielo e la terra, ovvero il contatto tra il mondo divino e il mondo umano, nonché l’unione dei due principi intesa come generatrice dell’esistenza. La denominazione chiave della vita, oltre che un richiamo alla forma del simbolo stesso, sta ad indicare anche il significato escatologico del simbolo: l’*ankh* è anche infatti vita eterna, grazie alla quale l’uomo riesce a superare la morte per giungere alla rinascita. In quanto simbolo della vita e dell’immortalità, il suo significato è estensibile a quello di simbolo dell’universo, dato che il cosmo è pura vita, pura esistenza ed eterno alternarsi di cicli regolatori, oltre che costantemente generato dall’alternarsi di principi in eterna opposizione.

1 R. Guénon, *Considerazioni sulla via iniziatica*, cap. 22.

2 Il concetto di “mano sinistra” nasce con Eliphas Levi, occultista di origine ebraica vissuto verso la fine del XIX secolo. Con tale modo di dire Levi intendeva quel sentiero magico e filosofico che schiude verità non canoniche, attraverso l’uso di ritualistica che spaziava nella magia a 360°. In particolare Levi sosteneva che il mago completo dovesse padroneggiare entrambe le forme di magia, quella ‘Alta’ e quella ‘Bassa’, e non dovesse porsi limiti dovuti all’etica. La cosiddetta Magia Nera era degna di essere sperimentata almeno quanto la Magia Bianca. Non solo, serviva a completamento di quest’ultima. La via della mano sinistra ha successivamente preso il significato di ‘la via difficile da seguire’ o ‘la via non convenzionale’, spesso associata ai gruppi dediti al Satanismo.

3 Archeologo inglese. Scopri la tomba di Tutankhamon nel 1924.

## Sesso, *lingam* e civiltà indiana

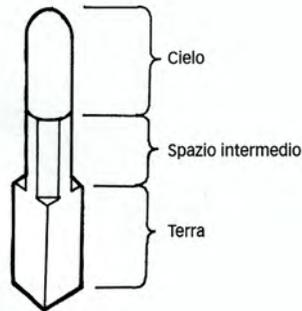
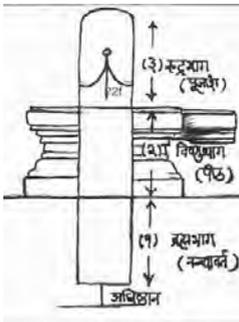


Anche la *svastica* appare talvolta come la raffigurazione stilizzata del coito.

La civiltà indiana ha esaltato la sessualità più di ogni altra. I templi di Kajuraho sono famosi in tutto il mondo per le loro esplicite sculture erotiche. La costruzione di tutti i templi di Shiva incomincia da un punto preciso, dove si costruisce dapprima una vasca circolare, la *yoni* – la vagina – che è un emblema della dea Shakti. In essa si

mette il *lingam*, – o *linga* – che è una rappresentazione aniconica di Shiva. Il vocabolo *lingam* significa, letteralmente, segno o marchio distintivo.

Shiva è una divinità paradossale, insieme distruttore e creatore, asceta e simbolo della sessualità, benevolo pastore di anime e terribile vendicatore. Secondo Jeanne Fowler, il *lingam* è “un simbolo fallico che rappresenta la potente energia che si manifesta nel cosmo”<sup>4</sup>. L’unione di *yoni* e *lingam* rappresenta l’indivisibile dualità nell’unità del maschio e della femmina, lo spazio passivo ed il tempo attivo dai quali trae origine tutta la vita. La *yoni* circonda il *lingam* ed in vero la procreazione può verificarsi soltanto quando il *lingam*, datore di sperma, è circondato dalla *yoni*. Il mondo nasce dalla relazione tra *lingam* e *yoni*; tutto reca la loro impronta. Ogni singolo *lingam* che entra nella *yoni* e procrea è ritenuto un messaggero del divino e compie un atto sacro.



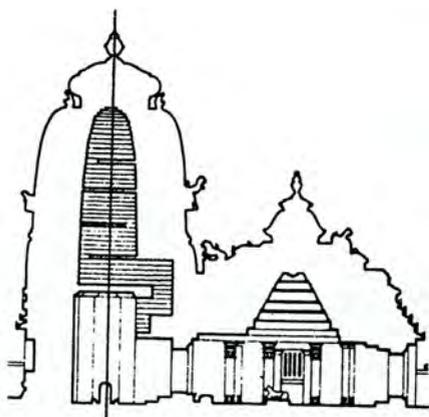
Il *lingam* è diviso in tre sezioni. Quella inferiore è quadrata; quella di mezzo ottagonale e quella superiore è circolare. Corrispondono, rispettivamente, alla terra, allo spazio intermedio ed al cielo.

Si crede che il *lingam* contenga in questa triplice divisione le divinità che costituiscono la *trimurti* indiana, cioè Brama, Visnu e Shiva. Brama, l’inconoscibile, risiede nella parte più bassa della scultura, nascosta sotto terra. Visnu occupa la posizione intermedia, incassata nella *yoni*; infine Shiva è sito nella parte più alta, quella visibile.

<sup>4</sup> *Hinduism: Beliefs and Practices*, by Jeanne Fowler, pgs. 42-43, at Books-Google.com.

La parte di Shiva (*Rudra-bhaga*) è conosciuta anche come *'puja-ansha'*, ovvero quella parte del *lingam* che si deve venerare. La parte di Visnu è identificata con Devi, l'energia femminile archetipale. Il *Rudra-bhaga* è considerato maschile, Visnu è femminile e Brama neutro. C'è una logica in tutto questo. La mascolinità di Shiva è ovvia, a causa della sua connotazione fallica, mentre Visnu, nella mitologia più antica, è visto anche come donna. Ciò trae origine dall'episodio che descrive quando Visnu assunse sembianze femminili per privare i demoni del nettare dell'immortalità. Fu allora chiamato Mohini, "colei che inganna". Infine Brama, il creatore, rappresenta quello stato primordiale e mai manifestato che precede tutta la creazione. In questo stato archetipale non c'è dualità, né distinzione di forze negative e positive. Si può infatti parlare di dualità quando comincia la creazione. La caratteristica della dualità è la complementarità dei poli di attrazione, che si manifestano come maschio e femmina. Brama, che è a monte della dualità, è non-duale, né maschio né femmina.

Ritorniamo all'architettura. Il *lingam* e l'asse del tempio sono identici. Il *lingam* è al centro e da lì s'innalza.



Talvolta il *lingam* presenta quattro facce ed è perciò detto *catgur-mukha-lingam*. Le facce sono rivolte ai quattro punti cardinali ed esprimono la quadruplice e cruciforme espansione dello spazio dall'asse originario dell'universo. Una quinta faccia, Ishana, è invisibile e simbolizza l'aspetto non manifestato di Shiva.

Il *catgur-mukha-lingam* ha anche un significato temporale. I quattro punti cardinali segnano le stazioni del sole durante il suo apparente viaggio intorno alla terra, come pure la divisione dell'anno in quattro stagioni. La quinta faccia invisibile allude al Grande Tempo. Così Shiva crea lo spazio ed il tempo, unificandoli in una sola dimensione, l'Eternità.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Cfr. A. Snodgrass, *Architettura, Tempo, Eternità*, Bruno Mondadori, cap. 18



## Massoneria e sessualità

A prima vista, sembra che la Massoneria abbia messo al bando la sessualità. Chi scrive non ha trovato alcun riferimento ad essa, salvo l'immagine di un grembiule dove è raffigurato qualcosa che assomiglia ad un fallo. Nulla, poi, che richiami l'aspetto femminile.

Si potrebbe allora pensare che la Massoneria dispregi le donne, ma sarebbe un'opinione superficiale e sbagliata. Invero, lo scopo della Massoneria consiste in un lavoro alchemico, a livello spirituale, che consente al lato psicologico maschile di unirsi alla controparte femminile. L'unione è endogena.

La dottrina indù ci insegna come svegliare la *kundalini*, l'energia interiore, raffigurata come un serpente arrotolato che dorme nel *Muladhara*, l'ultimo *chakra*. Quando questa forza si desta, inizia a salire lungo la colonna vertebrale, passando progressivamente da un *chakra* all'altro. Allorché la *kundalini* raggiunge l'ultimo *chakra*, il *Sahasrara*, sito alla sommità della testa, lo Yogi perde la sua individualità nell'oceano di *Sat-Chit-Ananda*, Essere-Sapere-Beatitudine, e così diventa uno nell'Uno.

Nella tradizione occidentale lo stesso concetto è espresso dall'alchimia, il cui scopo principale non è la trasformazione del piombo in oro, ma l'attivazione di un processo psicologico di auto-conoscenza: conosci te stesso. Ogni essere umano ha al proprio interno la sua polarità inversa, chiamata *animus* (maschile) oppure *anima* (femminile). Attraverso un lungo e paziente lavoro – in termini massonici, sgrezzare la pietra – egli unifica le due polarità, così ristabilendo l'unità. Nella filosofia ermetica l'unione degli opposti è detta *mysterium coniunctionis*, oppure *coniunctio oppositorum*. Con entrambi i termini si indica il culmine dell'*opus magnum*. Attraverso la continua fusione degli opposti, spirito e materia sono trasmutati a livello sempre più alto. Infine, si perviene alla creazione del *lapis philosophorum*, la pietra filosofale.

Nelle illustrazioni alchemiche dell'*opus magnum* il *mysterium coniunctionis* è raffigurato come le *Nozze Chimiche*. Si vede molto esplicitamente l'unione sessuale tra due partner, di solito il sole e la luna, o il Re e la Regina, come nella celebre figura della *Coniunctio, sive coitus*.



All'immagine delle *Nozze Chimiche* segue spesso quella dell'Androgino, simbolo della ritrovata unità.

Il lavoro degli alchimisti era essenzialmente spirituale: il riferimento alla sessualità è perciò solo un mezzo per trasmettere sentimenti ed emozioni che non si sarebbe potuto esprimere altrimenti. Va invece enfatizzato che gli alchimisti prestavano molta attenzione alla purificazione. Purificando i metalli, purificavano in realtà se stessi, perché solo chi è stato purificato può conoscere se stesso e scoprire il Sé, il Dio dentro di noi.

La stessa idea si trova, sorprendentemente, nell'iconografia cattolica, nella figura del Gesù Bambino di Praga. Gesù tiene in mano una sfera sormontata da una croce. Si pensa comunemente che essa rappresenti il mondo conquistato dal cristianesimo. Dall'alchimia sappiamo però che gli alchimisti mettevano una croce sotto o sopra un segno ermetico, a seconda che si riferissero ad un lavoro da compiersi oppure già compiuto<sup>6</sup>.



Il simbolo ermetico di Venere è una circonferenza con una croce sotto. La croce sopra significa perciò che Venere è stata domata. Nessuna meraviglia che il simbolo sia nelle mani dell'Infante, perché solo chi è puro come un bambino può maneggiare la sessualità, liberandola dalla lussuria e restituendola al sacro.

<sup>6</sup> O. Wirth, *Il simbolismo ermetico nei suoi rapporti con l'Alchimia e la Frammassoneria*, Ed. Mediterranee, Roma 1991, pag. 23.



**SERENISSIMA GRAN LOGGIA DEL RITO SIMBOLICO ITALIANO**

**(A.: F.: 1859)**

**- PALAZZO GIUSTINIANI - ROMA -**

Serenissimo Presidente  
Gran Maestro degli Architetti  
M.: A.: FR.: Giovanni Cecconi

SUCCESSIONE DEI SERENISSIMI PRESIDENTI DEL RITO

1879-1885 Pirro Aporti

1885-1886 Giuseppe Mussi

1886-1887 Gaetano Pini

1888-1890 Pirro Aporti

1890-1895 Carlo Meyer

1895-1900 Federico Wassmuth-Ryf

1900-1902 Nunzio Nasi

1902-1904 Ettore Ciolfi

1904-1909 Adolfo Engel

1909-1912 Teresio Trincheri

1912-1913 Giovanni Ciraolo

1913-1921 Alberto La Pegna

1921-1925 Giuseppe Meoni

1945-1949 Arnolfo Ciampolini

1949-1966 Renato Passardi

1966-1968 Mauro Mugnai

1968-1970 Aldo Sinigaglia

1970 (marzo aprile) Roberto Ascarelli

1970-1974 Massimo Maggiore

1974-1982 Stefano Lombardi

1982-1992 Virgilio Gaito

1993 -1998 Luigi Manzo

1998 - 2006 Ottavio Gallego

2006 - 2010 Mario Gallorini

2010 Giovanni Cecconi

